

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



BIBLIOTECA U.C.M.



5307748421

**KOSUTH Y LA HISTORIOGRAFIA CONCEPTUAL
1966 - 1974**

TOMO I



R² T 227 (I)

Tesis Doctoral

Presentada por Manuchehr Eftekhari

Bajo la Dirección del Dr. D. Mariano de Blas Ortega

Profesor del Departamento de Pintura

Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1998

**"KOSUTH Y LA HISTORIOGRAFIA
CONCEPTUAL" (1966-1974)**

"... El Arte existe
conceptualmente porque el
hombre solo existe
conceptualmente".

J. Kosuth: "Notes on Crane",
1970

AGRADECIMIENTOS

Estoy especialmente agradecido, en primer lugar, con el Director de este trabajo, Profesor Dr. Don Mariano de Blas Ortega.

El desarrollo de esta reflexión no hubiera sido lograda sin los valiosos consejos, comentarios y el amable interés de las siguientes personas: Don Joseph Kosuth, Doña Renée Pedit, Doña Fern Bayer, Profesor Dr. Don Simon Marchan Fiz, Profesor Dr. Don Agustín Valle, Profesora Dr. Doña Antonia Raquejo, Don Nacho Criado, Profesor Dr. Don Francisco Jarauta, Dr. Doña Francisca Pérez Carreño, Dr. Don Guillermo Solana Díez.

Deseo agradecer a Doña Juliet Nations Powell Collections Curatorial Assistant of Guggenheim Museum of New York, Profesor Dr. Gudrun Inboden de Staatsgalerie Stuttgart, Alemania; Doña Julie Dobrow del Whitney Museum of American Art de Nueva York, quienes colocaron amablemente a mi disposición documentos que me eran necesarios.

A Doña Elizabeth Cuspinera, Asesora Cultural del Consulado General de España en Nueva York, por sus atenciones en la fecha que estuve en esa ciudad; a Doña Loma Hunter y Don Amir Eftekhar por el apoyo ofrecido durante mi estancia en California en la California State University, Long Beach; al Dr. Don Carlos Ortiz y Doña Olga Lucía Jaramillo por la colaboración prestada en Londres.

También agradezco a los funcionarios de museos, fundaciones galerías y bibliotecas, tales como: The Museum of Modern Art Library, Josh Baer Gallery of New York, Les Expositions Du Palais Des Beaux Arts Bruxelles, Galería Juana de Aizpuru de Madrid, Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Henry Maden Library, entre otros.

Mis especiales agradecimientos para Don Fernando Olivo, Don Norman y René Paniagua, Doña Marina Sánchez de Prager, Jairo Palacios, quienes me prestaron gran colaboración en la edición de este escrito.

DEDICO A :

MASSOUD EFTEKHAR

GLORIA OLIVO JARAMILLO

NIK EFTEKHAR OLIVO

INDICE

	Pags
Introducción	1-8
Objetivos de la investigación	9-15
Metodología	16-22
<u>I. JOSEPH KOSUTH</u>	
I.1. Kosuth: Una de las figuras centrales del conceptual.	23-28
I.1.1. Biografía.	29-32
I.1.2. 1969: Las ideas tempranas de Kosuth expresadas en una entrevista.	33
I.1.3. El desarrollo artístico de Kosuth.	34-64
I.1.4. El pensamiento artístico de Kosuth desde 1966 a 1974.	65-144
I.2 Tendencias e influencias.	
I.2.1. Suprematismo y Neoplasticismo.	145-189
I.2.2. Dadaísmo. Duchamp y los Ready-mades. Y. Klein y P. Manzoni.	190-225
I.2.3. La nueva abstracción: "Arte como Arte" considerada por Ad Reinhardt.	226-239

I.2.4. Tres tendencias con Actitudes comparables:	240-278
- Process Art.	
- Pop Art.	
- Minimal Art.	
I.2.5. Ludwig Wittgenstein.	279-321
I.2.6. La Filosofía analítica y el positivismo lógico.	322-333

II. EL FENÓMENO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS MODELOS

II.1. Historia, caracteres generales, fenomenología y modelos.	334-393
--	---------

III. ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS TEXTOS DE KOSUTH

III.1. "Arte y Filosofía".	394-460
III.2. "Cuatro entrevistas, por Arthur Rose"; y "El Arte como Idea como Idea": una entrevista con Jeanne Siegel.	461-477

IV. ESTUDIO DE LAS OBRAS DEL PERIODO 1966-1974

IV.1. Antecedentes. 478-481

IV.1.1. "One and five clocks", 1965,
Tate Gallery, Londres. 482-489

IV.1.2. "One and three hammers", 1965
Milwaukee Art Museum. 490-546

IV.2. ¿Cuál de las teorías del arte son recomendables
para el uso de análisis de la obra de Joseph
Kosuth? 547-550

IV.3. "Arte como Idea como Idea".

IV.3.1. El período de 1966-1974. 551-735

IV.4. Descripción visual de las obras y el
método lingüístico de Joseph Kosuth
desde 1974 hasta el presente. 736-813

V. CONCLUSIONES 814-824

VI. BIBLIOGRAFÍA 826-855

VII. INDICE DE ILUSTRACIONES 856-867

VIII.ANEXOS

868-1023

Entrevista con **Joseph Kosuth**

868-893

Entrevista con **Simon Marchan Fiz**

894-974

**Joseph Kosuth: Biografía y bibliografía
1990-1998**

976-1023

INTRODUCCION

Cronológicamente el momento del arte conceptual puede ser situado entre los años 1967 y 1972. Sin embargo, algunos artistas en años anteriores a 1967 ya estaban reflexionando sobre el concepto de arte como idea, mientras otros continuaron sus actividades hasta después de 1972 para defender los principios de sus propias obras; pero fue durante el período mencionado antes, como declara C.H. Harrison, que el movimiento del arte conceptual tuvo existencia de modo significativo.

Durante la década de los años 1970 en Nueva York, pensamientos contra-corrientes y medios de comunicación trajeron entre los artistas vanguardistas formas de danza, música, teatro y poesía en las artes visuales. Las contribuciones de John Cage con su composición musical "operaciones de suerte", una serie de eventos de multi-media referidos a los Happenings, y diversos performances representados dentro y fuera de la galería de arte por el grupo Fluxus. Este tipo de compromiso y actuaciones efímeras en Arte, anticipadas por M. Duchamp en una época tan temprana como la de 1913, llegaron a ser aparentes poco a poco y los artistas jóvenes emergieron sobre la escena renunciando a la pintura y escultura tradicional a favor de nuevas formas experimentales.

De las tendencias que surgieron en la década de los años 1960 y 1970, el conceptualismo es el más radical en su ataque a las teorías tradicionales del arte - especialmente tuvo confrontación con la estética formalista de la línea de Clemente Greenberg y Michel Fried.

Desde el punto de vista de la historia del arte, el expresionismo abstracto, pop art, op art, minimal art, happening, fluxus, arte povera, body art-performance y land

art son parte de su vocabulario, y hoy, el conceptual art lo es también.

Por tal motivo, el arte del concepto (o el arte imposible) es el objeto de retrospectivas y relatos revisionarios de diversas interpretaciones de significado, las cuales no sólo afectan al arte de hoy, cuyos inicios se remontan a mediados de los años setenta, sino también su futuro desarrollo. Entre los autores que han dedicado sus esfuerzos a reflexionar sobre el arte conceptual figuran: Henry Flynt, 1963; Lucy Lippard, 1967, 1972; Dan Graham, 1967; Lucy Lippard y John Chandler, 1968; Jack Burnham, 1968 y 1969; Sol Lewitt, 1967 y 1969; John Perreault, 1969; Joseph Josuth, 1969 y 1991; Ursula Meyer, 1969 y 1972; Peter Plagens, 1969; Catherine Millet, 1969; Michel Claura, 1970; René Denizot, 1970; Germano Celant, 1971; Klaus Hofnef, 1972; Lizzie Borden, 1972; Max Kozloff, 1972; Daniel Buren, 1972; I. Jeffrey, 1972; Gregory, 1972; Michel Claura y Seth Siegelaub, 1974; Kristine Stiles y Peter Selz, 1996; Charles Harrison, 1991; Filiberto Menna, 1972; Douglas Davis, 1972; Art and Language, 1980; Suzanne Page, 1990; Claude Gintz, 1990; Joseph H. Krause 1969; Edward Lucie-Smith, 1980; Robert C. Morgan, 1992-1993 y 1996; Ellen H. Johnson, 1974; Christofer Butler, 1980; Jessica Prinz, 1991; Angelo Trimarco, 1986; David Robbins, 1986; Charles Levine, 1986; Klaus Groh, 1971; Frances Colpit y Phyllis Plous, 1992; Tony Godfrey, 1998. En España S. Marchán Fiz, 1972 y 1974; Victoria Combalia Dexeus, 1975; Juan Vicente Aliaga y J. Miguel G. Cortés, 1990; J. Sureda y Ana M. Guasch, 1987; Lourdes Cirlot, 1993; Javier Maderuelo, 1990 y 1996; Francisco Jarauta, 1995; José Jiménez, 1990; Guillermo Solana Diez, 1996 y Horacio Fernandez, 1991 entre otros.

Los artistas conceptuales centraron su atención en:

1. ¿Cuál es la naturaleza del arte?

2. ¿Cuál es el propósito o utilidad del arte ?

Con respecto al primer interrogante, los conceptualistas parten de que el arte no descansa en el objeto mismo, sino en la idea del artista; tal como dijo Sol Lewitt, en el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Los productos de arte son por lo tanto considerados superfluos. Entre los aspectos esenciales aceptados comunmente - contenido, forma y cualidad estética -sólo el primero ha sido retenido por los conceptualistas como un factor signifiicante en la creación artística. Se centraron sobre la intención del artista, y como contenido, combinaron asuntos sociales, políticos y económicos. Los artistas conceptuales han criticado la estética dominante del arte moderno.

El objetivo defendido ha sido eliminar la necesidad de la forma en el arte - S. Marchan Fiz en esta reflexión comparte con nosotros que el arte conceptual carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de una pintura o escultura o de un objeto estético en general. Por tanto, no puede definirse siempre en términos formalistas. El ataque a los objetos y a los géneros es indisociable del rechazo de la interpretación del arte y de la crítica formalista, apoyados unicamente en la dimensión sintáctico-forma -. Es decir, el desarrollo del arte conceptual, en el cual la idea de "arte" era enfatizada, a veces, sobre la exclusión de cualquier manifestación material llegó a ser una reacción contra el formalismo.

Los ataques hechos por los conceptualistas a la estética formalista tuvieron un impacto signifiicante en la extensión de los límites del arte contemporáneo como se evidencia por la emergencia del pluralismo en los años 1970.

Con respecto a la segunda cuestión se puede destacar: El propósito de arte para los conceptualistas consiste en rechazar los placeres sensoriales a favor de la educación perceptual del público. Los artistas conceptuales han sacado al arte del contexto de museos y galerías con la intención de propagar sus ideas de arte y mensajes a un público más amplio. Al mismo tiempo, evitar que la obra de arte sea un objeto de compra y venta en el mercado de los valores (de ahí surgió por parte de Sette Seigelaub la invención de un catálogo de la exhibición que a la vez él mismo fuera una obra de arte); crear un nuevo sentido para el espacio museístico o el espacio de la exhibición, es decir, jugar mediante sus estrategias, con uno de los elementos del contexto del arte. Al crear nuevos espacios alternativos e intervenir en el contexto, tuvieron que dar un nuevo enfoque también a sus planteamientos artísticos y al sacar la obra de su contexto expositivo tradicional de alguna manera estaban cuestionando también sus funciones.

Los conceptualistas al asumir el papel de crítico tanto como de artista, combinan la teoría con el arte para explicar su obra. Frank Popper (1989) analiza claramente el nuevo estatuto del artista, de la obra, del espectador y del teórico; su análisis es de interés.

El artista conceptual desea ampliar la conciencia visual del público. El arte conceptual acepta el carácter de una actividad más que de un producto. Para Luise H. Morton, el arte, tradicionalmente ha sido visto en términos de la representación y expresión, como la reflexión o expresión de un ambiente social, como auto-expresión y como comunicación - una forma de expresión donde la acción del artista, la obra de arte misma y la reacción de la audiencia son componentes necesarios.

Los que ven al arte como la representación/expresión, sin embargo, están enfrentados con un dilema: ¿Cómo determinamos que lo expresado en una obra de arte es lo mismo para el artista que para el público? Este problema los conceptualistas lo han tomado como su principal asunto. Ellos han enfocado sobre la idea del artista o la intención como elemento clave en la creación de obras de arte y han cuestionado la suposición tradicional que en el arte visual, los objetos de arte son necesarios para comunicar el significado artístico. Los conceptualistas buscan reducir los componentes esenciales de la expresión artística a la idea del artista y la respuesta de la audiencia.

Resumiendo los argumentos anteriores acerca de la conceptualización de las prácticas artísticas tardovanguardistas podemos destacar, la negación del significado estético-formal en favor del aspecto procesual y reflexivo; la pérdida de la materialidad del objeto artístico y reducir el arte al concepto. La importancia de la teoría como actividad reflexiva, como forma de percibir la realidad y por corolario, indagar una alternativa de definición de lo que es el arte - en épocas anteriores hemos tenido definiciones: arte como expresión, arte como mimesis, etc. En el arte conceptual la preocupación por el cómo - cómo representar, cómo reflejar, cómo reproducir la realidad - ha sido sustituida por la búsqueda casi ontológica de los por qué - ¿en qué consiste la creación? ¿qué es el arte? ¿cuál es su naturaleza?.

Marchán Fiz distingue tres posiciones distintas en el arte conceptual:

- 1) la lingüística o tautológica
- 2) la empírico-medial
- 3) < conceptualismo > ideológico.

En la misma línea Robert C. Morgan distingue entre los objetivos de las obras de Kosuth y Lewitt, considerando que al principio de los 1965, Kosuth rechazó la forma convencional de producir objetos y empezó a ver al "arte" en términos de una proposición de lenguaje. Para los conceptualistas quienes continuaron esta línea de razonamiento la proposición era la cosa, el resto, era superfluo. La existencia de una obra de arte era ser dependiente de su momento de la recepción; debería ser reconstruida en la mente de cualquiera que escucha o lea la idea. Los conceptualistas presentan declaraciones para ser leídas, normalmente acompañadas por diversos documentos, los cuales fueron pensados como evidente soporte dentro de alguna idea basada en un esquema o sistema.

Kosuth al dar este enfoque quería decir que la negación del objeto de arte fue un intento para traer la materia prima de la vida cotidiana e introducirla en el contexto de la experiencia de arte. Ahora bien, otra interpretación de arte conceptual sustentada por Sol Lewitt acepta la preeminencia de ideas en hacer obras de arte sin denegar del lugar de la estructura física. La dialéctica entre la idea del lenguaje y su realización física permitió la existencia de otra dimensión del arte para el espectador. El uso de documentos no fue tanto un asunto de la obra de Lewitt como lo llegó a ser para aquellos artistas quienes rechazaron enteramente la necesidad para crear objeto.

La expectación es que el documento al ser "visto" debería entonces funcionar como un objeto de arte visual.

Los artistas conceptuales reivindican que el arte no descansa en el objeto mismo sino en la idea del artista o la intención. Sus objetivos declarados han sido combinar la teoría con el arte y eliminar la necesidad de forma en las

obras de arte.

Dentro del contexto presentado con anterioridad, la presente investigación tuvo como propósito conocer, analizar y criticar la obra de Joseph Kosuth del período "Arte como idea, como idea" realizada entre 1966 - 1974 (cuyo precedente más inmediato es el período llamado "proto-investigaciones", un momento muy interesante y cargado de actividades artísticas) desde el punto de vista de la forma y contenido.

Para cumplir con los fines propuestos hemos estudiado el desarrollo artístico de Kosuth acudiendo a diversas fuentes de información que nos han llevado a museos, bibliotecas, galerías, entrevistas con diferentes autores, incluyendo a J. Kosuth. La búsqueda de rigor científico y el tratar de acercarnos a nuestro objeto de estudio nos ha llevado a desplazarnos por países como Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, varias localidades de España y establecer contactos directos e indirectos con diversos investigadores en el tema.

Para contextualizar la obra de Kosuth además de explicar el fenómeno del arte conceptual y sus modelos, hemos intentado tener en cuenta las tendencias o artistas que están relacionados al arte conceptual en general y las influencias de tales tendencias en la creación artística del autor. La pasión despertada por el tema ha llevado a que los últimos cinco años se conviertan en una etapa permanente de indagación, comprensión, diálogo, reflexión, contradicciones no solamente en torno a lo académico, sino también a nivel personal, tal vez el camino normal que caracteriza a la búsqueda. Este escrito trata de cristalizar estas vivencias, donde el autor se ha convertido en el espectador comprometido

en entender la creación artística de Kosuth.

Para facilitar la lectura, el texto se ha dividido en capítulos. En el primero se presenta al propio J. Kosuth como una de las figuras centrales del conceptual, en el segundo se caracteriza el fenómeno del arte conceptual y sus modelos. A continuación se efectúa el análisis y valoración de tres de los textos de Kosuth correspondientes al período anunciado, seleccionados por la importancia de las ideas formuladas por el autor en ellos. En el capítulo cuarto se analizan las obras de arte producidas por Kosuth entre 1966 - 1974 y se efectúa una descripción visual de las obras posteriores a 1974 hasta la actualidad. Por último se formulan una serie de conclusiones formuladas como fruto de este estudio. Dada la importancia de las entrevistas efectuadas a J. Kosuth y Simon Marchan Fiz, las hemos incluido como anexos, con el fin de que puedan ser leídas textualmente. Igualmente este escrito se acompaña de aproximadamente 150 ilustraciones de las obras de J. Kosuth.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El presente estudio del tema "Kosuth y la Historiografía Conceptual", tiene como objetivo analizar la obra kosuthiana del período "Arte como Idea como Idea" (1966-1974), desde el enfoque del problema de la forma y del contenido de las artes plásticas. (Ver Gráfico N° 1)

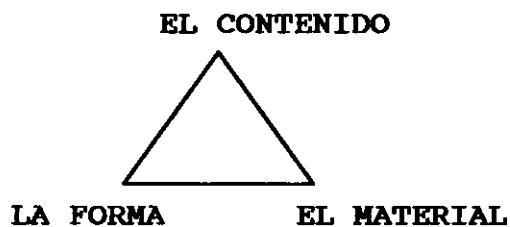


GRÁFICO N° 1

La importancia del tema radica en el proceso de la desmaterialización de la obra de arte contemporáneo que prácticamente se inició desde las vanguardias históricas y pasando específicamente por el arte conceptual de los años 1960-1970; el problema de la forma y el contenido siempre ha tenido presencia en el debate artístico; como lo afirma Valeriano Bozal: "..., es preciso dar cuenta de la pervivencia de formas y contenidos artísticos que se decían caducados. En ocasiones adquiere una condición clásica, casi siempre sufren cambios importantes, pero ello no quiere decir que hayan desaparecido".(1)

En la teoría de Kosuth, cuando él comienza a plantear su modelo, nos encontramos ante una situación diferente de Arte y sus géneros, es decir, Kosuth formuló un modelo de Arte específico, para excluir la dicotomía de la pintura y la escultura en las Artes Plásticas. Al respecto de tal situación Judd manifiesta: *"Entre las mejores obras nuevas producidas en los últimos años, la mitad o más, no han sido ni pintura ni escultura (1965)"*(2), o Kosuth respecto a la afirmación anterior opina: *"Actualmente ser artista significa preguntar por la naturaleza del arte. Si nos preguntamos por la naturaleza de la pintura no podemos preguntarnos por la naturaleza del arte; si un artista acepta la pintura (o la escultura), está aceptando la tradición que va ligada a ellas. Precisamente por eso la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es un tipo de arte, si uno pinta cuadros está aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura. Pero en los últimos años las mejores obras nuevas no han sido pintura ni escultura, y cada vez es mayor el número de jóvenes artistas que hacen un arte que no es ni una cosa ni la otra"*(3).

En sintonía con Judd y Kosuth, Sol Lewitt en "Sentencias Sobre Arte Conceptual" de 1968, declara:

"Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no quería hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones"(4).

Exponiendo el problema ante tal situación; ¿cómo lo debemos determinar?, es decir cómo hablar de forma y contenido al respecto del período mencionado de la obra kosuthiana, mientras que en su teoría excluye a la pintura y la escultura como género para encontrar una vía libre para hacer arte.

Retomando el problema podemos formular los siguientes

interrogantes al respecto de la postura de Kosuth en su teoría:

¿ Qué valores otorga Kosuth a los caracteres morfológicos del arte?

¿ Cuales son las posturas de Kosuth al respecto de la crítica formalista?

¿ Por qué Kosuth critica al arte formalista?

¿ Por qué Kosuth opina que la critica formalista al apoyarse en la morfología nos lleva hacia las formas del arte tradicional?

¿ Es verdad que Kosuth cuando afirma que la crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico? Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte.

¿ Cómo podría servir un comentario formalista para determinar que si los objetos analizados son o no son obras de arte?

¿ Tiene razón Kosuth cuando afirma que los críticos formalistas se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte?

Cuando Kosuth dice que los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte, ¿ Por qué se plantea esto?

¿ Por qué y con qué motivos Kosuth rechaza la justificación morfológica del arte tradicional? y ¿ Qué ha cambiado?

¿ En qué consiste la teoría kosuthiana del arte?

¿ Qué papel tienen la forma y contenido dentro de su modelo?

¿ Hasta que punto la teoría formulada por Kosuth tiene validez?

¿ Qué papel tuvo Duchamp en el cambio del lenguaje de arte y una nueva definición no morfológica a la naturaleza y función del arte?

¿ Qué relaciones se pueden encontrar entre el problema de forma y contenido (en las teorías del arte y la estética) y la filosofía lingüística-analítica de Wittgenstein y Ayer?

Para proponer un ejemplo al respecto de lo referido podemos expresar la idea de Hegel en su sistema de una filosofía del arte: " *El contenido del arte es la Idea y que su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma. El arte tiene que hacer de mediador para que ambas partes constituyan una totalidad libre y reconciliada(...) El arte tiene la tarea de representar la Idea para la intuición inmediata en forma sensible y no bajo la forma del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre la Idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la Idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración*"(5).

Al mismo tiempo, se realizó una investigación historiográfica de arte conceptual para comprender la formación y el desarrollo de los conceptualistas. A través del sistema historiográfico pretendemos examinar los elementos estructurales de arte conceptual. En esta parte no se pretende plantear ningún interrogante sobre la realidad artística de la historiografía conceptual, sino informarnos

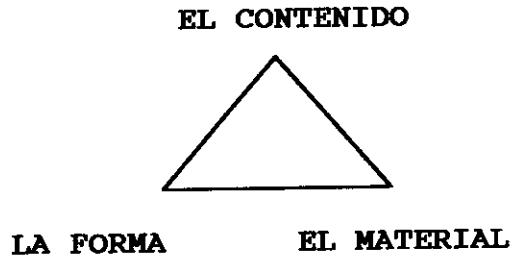
de sus teorías y conocimientos artísticos, que nos van a servir para entender el contexto artístico de las obras de Kosuth. Es necesario el estudio histórico, crítico y valorativo de la literatura artística de arte conceptual para el entendimiento de las obras producidas. Como justificación, Humboldt opina que, *"La realidad se experimenta tal como el lenguaje nos la presenta" o, "Si las 'obras de arte' pertenecen a la realidad pueden ser experimentadas como lenguaje, es decir, como conceptos, el concepto es la modalidad que la experiencia adopta"* (6).

Resumiendo las ideas expuestas, los objetivos de nuestra investigación son:

- 1) El desarrollo del pensamiento artístico de Joseph Kosuth 1966-1974 descriptivamente explicado.
- 2) El estudio historiográfico del fenómeno del arte conceptual.
- 3) Analizar la teoría kosuthiana de arte para llegar a conocer sus opiniones acerca del problema de la forma y contenido aplicada a sus propias obras y declaraciones del período "Arte como Idea como Idea".

Trazando un esquema (Ver Gráfico N° 2) para sintetizar los cambios en los elementos que componen la obra de arte plástica, se puede proyectar nuestra idea de la siguiente forma:

ANTES DEL ARTE CONCEPTUAL



EN EL MOMENTO DE ARTE CONCEPTUAL

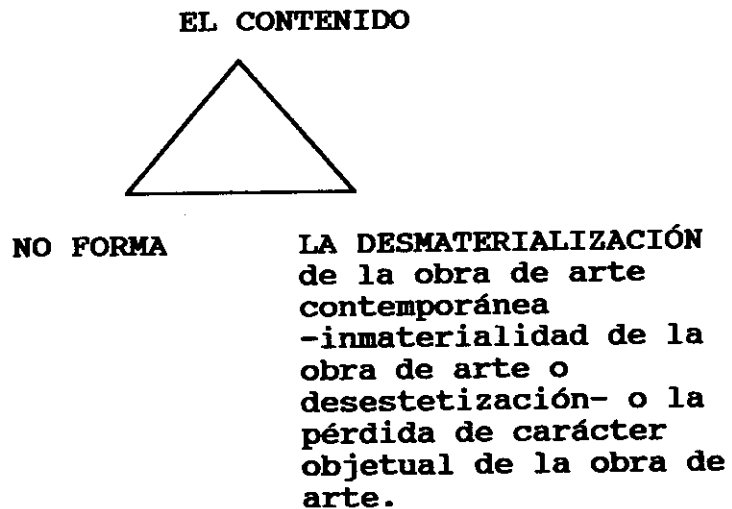


GRÁFICO N° 2

NOTAS DE LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

- (1) Bozal Fernández, V. : Modernos y postmodernos, Historia del arte 50 - Historia 16, Madrid, 1993. p.8.
- (2) Kosuth, J. : Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990, Cambridge, Mass: Mit press, 1991. p.15. Todos los textos extraídos y utilizados de este libro están traducidos por el autor de este trabajo. (Excepto "Arte y filosofía" que anteriormente fue traducido en castellano).
- (3) Battcock, G. : La idea como arte, documentos sobre arte conceptual, Edit. G. Gili, Barcelona, 1977. p.109.
- (4) Marchán, F.S. : Del Arte objetual al arte de Concepto, Editorial Akal, Madrid, 1986. p.414.
- (5) Hegel, G.W.F. : Estética I, Ediciones Península, Barcelona, 1989. pp. 66-68.
- (6) Bauer, H. : Historiografía del arte, Taurus reimpresión, Madrid, 1983. p. 12.

METODOLOGIA

Cuando nos acercamos a una obra de arte, para ser capaces de tener una lectura relativamente cercana a la obra expuesta y para que la obra artística llegue a fin de su proceso de creación, es necesario tener conocimiento de las teorías del arte. Al respecto, Estela Ocampo y Martí Peran afirman:

"No podemos enfrentarnos a la obra de arte sin una teoría que nos guíe para desvelar su significado. En algunos casos esta teoría se fundamentará en la importancia de los aspectos formales de la obra, en otros casos considerará fundamental su relación con el medio sociohistórico, pero siempre de sus principios se derivará un método de aproximación a la obra de arte" (1).

Abraham Moles acerca de la instrumentalización de las teorías dice: *"Toda teoría es esencialmente un instrumento del pensamiento cuya utilidad consiste en un servicio mediante el cual aprenderemos hechos con síntesis lógica" (2).*

Por consiguiente, nos parece lógico que Kosuth, para formular su teoría en **"Arte y filosofía"**, se aproxime a la teoría analítica de A.J. Ayer y el estudio de la crítica del lenguaje de Wittgenstein y su metodología para reflexionar e interpretar la obra de arte.

Eso quiere decir, que para empezar estamos ante una teoría que implica primordialmente indagar la veracidad de esta teoría y eso será posible sólo con la comparación con otras teorías del arte. Cuando Kosuth lanzó sus críticas -con referencia a las ideas de Donald Judd- contra arte formalista tuvo la intención de escribir su idea particular de la naturaleza del arte.

Kosuth formula su teoría diciendo:

"...¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? si proseguimos nuestra analogía de

las formas que el arte toma al ser lenguaje del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. De ahí podemos dar un paso más y pasar a considerar y analizar esos tipos de "proposiciones".

A.J.Ayer, al evaluar la distinción Kantiana entre lo analítico y lo sintético, dice algo que nos puede ser útil: "Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia. La analogía que quiero establecer refiere a la condición artística y a la condición de la proposición analítica.

En la medida en que no parecen ser creíbles como otras cosas, ni tratar de nada más (de nada menos que el arte), las formas de arte que más clara y tajantemente solo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas".

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (Que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que << Si alguien dice que es arte, lo es >>)"(3).

Además de los pasajes citados de la teoría de Kosuth, Luise H. Morton, 1985, en ella subraya también las siguientes afirmaciones:

1. El siglo XX ha sido la época que podríamos llamar <<Del fin de la filosofía y el principio del arte>>.
2. Es necesario la separación entre estética y arte.
3. La verdadera función del arte es cuestionar la naturaleza del arte.
4. Las obras de arte son proposiciones analíticas.
5. La viabilidad del arte descansa en su capacidad de existir en su interés propio.

Para enriquecer nuestro objeto de estudio, emplearemos las "Teorías del Arte" -para examinar las posibilidades de adaptación de alguna de ellas respecto de la obra de Kosuth en el período elegido- como la Teoría del Símbolo y sus influencias en la iconografía (Hegel, Panofsky), o la Teoría de la Psicología de la forma (Arnheim), la Teoría de la Pura Visibilidad y los diferentes modelos formalistas (Hildebrand, Focillon), La Semiología del Arte y la Teoría de la Información (Morris, Mukarovsky y Eco) y la Teoría de los Últimos Modelos (Goodman, Gadamer).

La instrumentalización de las teorías del arte en el presente estudio, son como un conjunto racional y sistemático de ideas sobre la realidad artística en general y dentro de ella, el problema de la forma y el contenido en particular.

El aprovechamiento de estas teorías son un método y un instrumento de análisis e interpretación en el trabajo. Con estas observaciones e indicaciones empíricas realizadas, se quieren deducir nuevos principios que reformen, completen o confirmen la teoría expuesta por Joseph Kosuth por un lado, y por otro reconstruir la recepción de su obra.

La metodología de este trabajo se basa en la formulación de interrogantes sobre la realidad artística de Kosuth, especialmente del período: "Arte como Idea como Idea", y a partir de allí, intentar encontrar algunas soluciones probables a dichas preguntas formuladas en los objetivos de la investigación.

En la metodología de análisis adoptada habrá una interacción continua entre las teorías formuladas y la experiencia artística de Kosuth. Las teorías del arte se captan y explican en la realidad de la obra de arte.

El método de trabajo trata de hacer una síntesis entre: lo

Teórico, Problemático-Hipotético, Empírico, Inductivo, Deductivo, Crítico, Teoría-Experiencia y lo Analítico-Sintético.

Otro de los procesos metodológicos desarrollados en el presente trabajo de investigación, fue la adquisición de información a través de Galerías de Arte tanto españolas como de otros países, como la Galería Juana de Aizpuru en Madrid y la Galería 'Staatsgalerie Stuttgart' en Stuttgart, cuyo director Gudrun Inboden facilitó información oportuna al desarrollo de este estudio. También se obtuvo información de Fundaciones de alto prestigio Internacional y de los Museos más importantes de las ciudades de Madrid, Londres y Nueva York.

Se realizaron viajes a países como Alemania (Kassel, Colonia y Frankfurt), Estados Unidos (Nueva York, Los Angeles y San Francisco) y se consultaron Museos y galerías importantes de cada ciudad.

En el viaje a los Estados Unidos, específicamente en Nueva York, se tuvo la gran oportunidad de realizar una entrevista personal con el Señor Joseph Kosuth, la cual está incluida en los anexos de este trabajo.

Se tuvo también la oportunidad de dialogar con Simón Marchán Fiz - Profesor Catedrático del Dpto. de Estética de la UNED de Madrid durante el curso escolar de 1996-1997. Igualmente se dialogó sobre este estudio con profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid como: Toña Raquejo Grado, Agustín Valle Garagorri y Mariano de Blas Ortega, entre otros. También se estuvo en contacto con otros autores como Francisca Pérez Carreño, Guillermo Solana Díez y Francisco Jarauta, quienes a nivel nacional han realizado algunos estudios sobre arte conceptual.

Otra fuente de indagación sobre el tema fueron las bibliotecas de las universidades españolas, americanas e inglesas.

NOTAS DE LA METODOLOGIA

- (1) Ocampo, E. y Peran, M. : Teoría del arte, Icaria, Barcelona, 1991. p. 9.
- (2) Moles, A. : Teoría de la información y percepción estética, 1ª edición, Ediciones Jucar, Madrid, 1976. p. 13.
- (3) Kosuth, J. : Art after philosophy and after, Collected writings, 1966-1990. Cambridge, Mass: Mit Press, 1991. pp. 19-20. Todos los textos extraídos y utilizados de este libro están traducidos por el autor de este trabajo.(Excepto "Arte y filosofía" que anteriormente fue traducido en castellano).

I . JOSEPH KOSUTH

"Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo."

Wittgenstein, "Tractatus Lógico - Philosophicus".

"Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida".

Wittgenstein, "Philosophische Untersuchungen".

"El pensamiento es también arte, porque nosotros pensamos en frases, y las frases en sí mismas también "Representan" los gestos del Espacio-Tiempo-Materia del lenguaje -los gestos hechos en la densidad de las palabras. Las frases, supuestamente hablando de alguna cosa para alguien, permanecen tácitas sobre el sujeto de sus referencias y sus destinos.

El espacio-tiempo-materia del lenguaje está hecho perceptible, visible, por la escritura. La obra de Kosuth es una meditación sobre la escritura".

**Jean-Francois Lyotard,
Prefacio:After the words,
"Art after philosophy and after".**

"Lo que una obra de arte significa, más allá de su físico específico es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje".

**Joseph Kosuth,
"Art after philosophy and after".**

I. JOSEPH KOSUTH

I.1. Kosuth: Una de las figuras centrales del conceptual.

Para nosotros la pregunta: ¿Por qué J. Kosuth es una de las figuras centrales del arte conceptual?, nos indica a su vez a proponer otras preguntas como:

¿Cómo ha sido el desarrollo artístico de Kosuth?,
¿Cómo y en qué contexto histórico, él formuló su teoría,
relacionando la naturaleza y función del arte?,
¿Por qué y en qué circunstancias surgió la tendencia
conceptual?,

¿Por qué razones Kosuth otorgó más importancia o preferencia al contenido de la obra de arte que a su forma? y, En las vanguardias históricas Quienes fueron su punto de referencia?

¿Por qué Kosuth se interesó por Wittgenstein, Ayer y Carnap?, etc.

Las respuestas son varias; sin embargo mientras describimos este apartado, intentaremos dar las respuestas adecuadas a las preguntas planteadas.

Primordialmente como punto de partida queremos aludir al ensayo bien conocido de J. Kosuth: "Art after Philosophy", que fue traducido al castellano como: "Arte y Filosofía", pero que preferentemente se podría transcribir: "Arte después de la Filosofía". Fué publicado en la revista <<Studio International>> en Octubre 1969. Este texto tuvo una gran resonancia en el mundo artístico en general y en particular en el campo conceptual, según la opinión de G. Guercio aún posee la misma importancia.

A pesar que J. Kosuth publicó anteriormente otros artículos sobre arte, sin embargo con 'Arte y Filosofía' abrió su debate acerca del "arte conceptual", los conceptualistas y sobre todo él anunció su postura analítica en el mundo artístico.

Dice V. Combalía:

" El texto, "Art after Philosophy", no puede, ni mucho menos, entenderse como el <EVANGELIO> del arte conceptual, o como el reflejo teórico de sus obras, a pesar de su gran influencia dentro de este campo. Así mismo, algunos de sus posiciones (como el formalismo al que pretende atacar y en el que el propio Kosuth está cayendo) fueron posteriormente desechados por el autor.

Sin embargo, comentar ahora el artículo de Kosuth parece importante, sobre todo por dos razones que en realidad son la misma: por un lado, porque se trata del (casi) único documento de carácter programático (ya que se opera a una serie de personas y concepciones determinadas a la vez que propone otras nuevas) que tuvo, desde su misma publicación, una acogida y una resonancia decisiva dentro del ámbito del arte conceptual; y, por otro lado, por que prácticamente (salvo el tímido -aunque justo- intento de CHANTAL BERET en "Art Press" núm.10, pp. 16,17), no existe ninguna <Contestación> a nivel teórico de tal postura"... (1)

GREGORY BATTCOCK en "La Idea como Arte, Documentos sobre el arte conceptual" ("Idea Art. A Critical Anthology") en la introducción de Arte y Filosofía de Kosuth escribe la siguiente afirmación: *"El autor ha sido estrechamente identificado con el movimiento conceptualista desde que éste fué reconocido como un auténtico sistema de pensamiento y actividades artísticas. Sus obras han figurado en varias exposiciones en Nueva York y París, es editor Norteamericano del ART AND LANGUAGE PRESS con sede en Londres. Kosuth enseña en la School of visual Art en Nueva York". (2)*

El artículo aquí reproducido tal vez sea el mejor ejemplo de una temprana (e influyente) crítica dentro del campo conceptual.

En el "Art after Philosophy and after" de Kosuth, su introducción fué escrita por G. Guercio, quien opina: *"La cuestión ¿existe un camino para no ser ni un pintor, ni un escultor sino un artista? que claramente pasó por las mentes de muchos artistas durante los años de 1960 y que sigue aún vigente, por eso no hay duda en lo que motivó a Kosuth a escribir "Art after Philosophy" en 1969. Con este texto, él desarrolló una fuerte analogía entre el "status" de la obra de arte y la proposición analítica.*

Kosuth también planteó el objetivo de separarse simultáneamente de formas institucionalizadas de pintura y escultura colocando el arte por encima de la filosofía y definiendo la tarea del artista como un total cuestionamiento de ambas, la función y el uso de lenguaje del arte. Y prosigue: ... a pesar de la postura ambivalente del texto

y a posteriori distanciamiento de Kosuth del texto, "Arte y Filosofía" aún puede ser leído, veinte años después de su publicación, como un intento radical de presentación de un proyecto de cambio en arte, lo cual pronto volverá a ser más difícil de articular, lo que el artista probablemente había imaginado en 1969.

Una lectura retrospectiva del artículo permite un entendimiento de las mayores preocupaciones de Kosuth en su actividad. El intento de proponer como principio el arte por encima de la filosofía, muestra su continua fascinación por ver el arte como un modelo global de lenguaje y cultura. También prefigurar los subsiguientes intentos de igualar el arte con la antropología, tal como mejorar y refinar la capacidad de arte conceptual para atraer al lector - espectador en una racional reconstrucción del arte mismo. Desde 1969 los readymades de M. Duchamp, junto con la influencia de Judd y Reinhardt, reforzando en Kosuth la imagen del artista como un intelectual quien, conscientemente para ser ni pintor ni escultor, identifica el hecho del arte con un conocimiento de aquellas dinámicas que lo hacen posible el arte". (3)

Marchan Fiz en sintonía con las opiniones expuestas dice:

"Joseph Kosuth, la figura más definida del conceptualismo lingüístico, remite con frecuencia a los escritos de Judd, Sol Lewitt, etc., así como Art and Language lo hace a la obra de Ad Reinhardt". (4)

G. Guercio al argumentar que Kosuth quiere tomar al arte como un proceso global de actividades creativas (La noción del trabajo artístico) y la actividad conceptual, afirma:

"El Joseph Kosuth creador está tan presente en sus ensayos como lo está en sus obras exhibidas en galerías y museos. Su compromiso es una práctica que se dirige al control y a desenmarañar el tejido conceptual de arte como un todo. Para él, el artista trata con el contenido más que únicamente con las formas, al tomar la responsabilidad del significado de su arte construye un puente entre el vacío que separa La obra de arte de la fabricación social de su contenido. De acuerdo con esto, en su propia carrera (la cual empezó públicamente en 1967), ha elegido no sólo ser un creador de arte, sino

crear y fomentar una crítica comprensiva de hacer arte. En tanto que él considera el arte como un todo, más que la suma de sus partes, sus dos ensayos ("Arte y Filosofía" y "El artista como antropólogo") y sus instalaciones visuales provienen de la suposición que la meta de arte conceptual es demostrar que el arte empieza donde meramente acaba físicamente.

y continua:

Crecido en un contexto creado por, entre otros, Marcel Duchamp, Ad Reinhardt y Donald Judd; Kosuth ha continuado el desafío de la tradición de la autoridad de la forma, empezando con la tradicional dicotomía entre la pintura y escultura. Al mismo tiempo, él ha sustituido las limitaciones impuestas por el sistema moderno de las "artes" como los objetos aislados originando con y destinado por los sujetos aislados (es decir, la distancia entre el arte y la crítica de arte).

Buscando identificar la noción del trabajo artístico con la actividad conceptual del artista.

Kosuth no sólo se ha puesto al lado del arte con el lenguaje y cultura sino que ha ayudado a reducir su "status" como una disciplina independiente. Esta visión le ha permitido dibujar nuevas relaciones culturales y (sucesivamente) el animar al lector - espectador a percibir el arte como un proceso global que hace posible esas relaciones. En la realidad, articulando un más amplio campo de intereses: ["La filosofía del lenguaje-Ludwig Wittgenstein-, antropología, marxismo, y el psicoanálisis Freudiano, son unos cuantos"]; Kosuth parece menos interesado en vincular campos especializados que descubrir los principios comunes que les informan dentro de una práctica que siempre se mueve hacia y desde el arte. Kosuth mantiene no sólo el derecho del artista a la 'auto-reflexión', sino también, su libertad de investigar la naturaleza del arte sin esperar a la mediación del crítico". (5)

Resumiendo las opiniones expuestas, la importancia de Kosuth ha sido consecuencia de que él publicará un ensayo de carácter programático. Kosuth fue identificado con el movimiento del arte conceptual y como editor Norteamericano

de ART AND LANGUAGE PRESS con sede en Londres.

Kosuth desarrolló su analogía entre el "status" de la obra de arte y de la proposición analítica. También organizó su objetivo de distanciarse de formas institucionalizadas de las artes plásticas: pintura y escultura, mientras que colocando el arte por encima de la filosofía y definió la tarea del artista como un cuestionamiento de la función y el uso del lenguaje del arte. "ARTE Y FILOSOFIA" era un intento radical de presentación de un proyecto de cambio en arte y proponer el principio del arte como un modelo del lenguaje y de la cultura. Teniendo en cuenta el papel que jugó Kosuth como la figura más definida del "conceptualismo lingüístico".

Destacar también que Kosuth ha elegido no sólo ser un creador de arte, sino crear y fomentar una crítica comprensiva de hacer arte. Y también tiene en cuenta que la meta del arte conceptual es demostrar que el arte empieza donde meramente acaba físicamente. Además busca identificar la noción del trabajo artístico con la actividad conceptual del artista.

A lo largo de los años y de la diversidad de su actividad se puede encontrar abundantes materiales que en sí nos dan la sugerencia de la importancia de la actividad artística de Kosuth en el mundo del arte. Se puede percibir que Kosuth se dedicó a responder a sus propias preguntas acerca de las relaciones existentes entre el arte, el artista, el público, el mundo en general, el contexto de arte, el contexto social y el contexto histórico; el cambio de papel del artista no solo como creador sino también como crítico (Auto-reflexión).

I.1.1. Biografía

Joseph Kosuth nace en Toledo-Ohio, en los Estados Unidos de América, el día 31 de Enero de 1945. Estudió en Toledo Museum School of Design, 1955-1962 (También estudió en privado, bajo la línea del pintor Belga Bloom Draper, Toledo, 1956-1962). Inició sus estudios en el Instituto de Arte de Cleveland (Cleveland - Ohio), 1963-1964. En 1965, después de haber asistido en The Toledo of Design and The Cleveland Art Institute, viajó por un año a Europa. El programa C.A.S.A., bajo la dirección de Roger Barr, Paris 1964-1965. En 1966-1967 estudió en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York.

Fué invitado como instructor a impartir cursos en el School of Visual Arts, llegando a ser profesor en 1968.

Organizó el programa de los Artistas Visitantes (incluyendo a Donald Judd, Sol Lewitt y Ad Reinhardt), en la School of Visual Arts de Nueva York, 1967.

Fundador - Director, Museum of Normal Art (Museo de arte normal), (antiguamente Galeria Lannis) Nueva York, 1967.

Crítico de "Arts Magazine", Nueva York, 1967. Continuó sus estudios en 1970-71 en "The New School for Social Reserch" (La Nueva Escuela Para la Investigación Social de Nueva York), en donde se interesa en las áreas de psicología, filosofía y antropología.

Fué editor, "Art and Laguage Press" (Periódico Arte y Lenguaje), Coventry, Inglaterra y Nueva York, 1969-1973.

Teniendo en cuenta su incorporación al Art and Language Group, que investiga los conceptos de arte a través del análisis lingüístico. Joseph Kosuth se pregunta:

" ¿Cuáles son las cuestiones relativas a la función del significado en la producción y recepción de las obras de arte?

¿Cuál es el papel del contexto?

¿Cuál es la aplicación y cuales son los límites del modelo lingüístico tanto en teoría como en la producción efectiva de obras de arte?

Y, en función de todo ello, ¿Cuál es el papel del contexto, sea arquitectónico, psicológico o institucional en la lectura social, política y cultural de la obra? "

Impartió conferencia en la Universidad de Chile, Santiago de Chile 1971. Co-editor, "The Fax Magazine", Nueva York, 1975-1976.

Premio de "Cassandra Foundation Grant" de Nueva York, 1968. Ha sido comisario de la Galería Leo Castelli, 420 West Broadway de Nueva York, Nueva York.10012, U.S.A.

Ha sido profesor en el Hochschule für Bildende Künsten, Hamburgo, 1988-90, y en Staatliche Akadmie der Bildende Künste, Stuttgart, desde 1991 hasta la actualidad.

En 1993 fué nombrado Caballero de la Orden y Las Letras de Francia y recibió la mención de honor de la Bienal de Venecia. En el presente vive en Nueva York y en Ghent, Bélgica.

Durante los primeros años en Nueva York, el joven artista de 21 años se sumergió completamente en la vida cultural de la ciudad. Se relacionó con artistas tales como On Kawara, Roy Lichtenstein, y Claes Oldenbourg; también junto a Donald Judd escribió regularmente en el Arts Magazine.

Kosuth organizó debates con varios artistas acerca de su trabajo -incluyendo Judd, Reinhardt, Sol Lewitt y Robert

Smithson- en el sótano de la School of Visual Arts (La escuela de artes visuales). En 1967, con la ayuda de Christin Kozlov y Michael Rinaldi, fundó un espacio alternativo "The Lannis Gallery", la cual pronto cambió su nombre a la de Museum of Normal Art (Museo de arte Normal).

Aquí, revelando su afinidad con el momento, el artista organizó "The Opening Exhibition of Normal Art", que incluyó los trabajos de Carl Andre, Mel Bochner, Hanne Darboven, Walter De María, On Kawara, Christin Kozlov, Sol Lewitt, Robert Ryman y Kosuth mismo. En un significativo elogio al recientemente fallecido Reinhardt, Kosuth empezó a subtitular su trabajo: "Art as Idea as Idea (Arte como Idea como Idea)", mientras que una conocida frase de Reinhardt "Art as Art (Arte como Arte)", fué puesta en la pared de entrada de la Galería.

La admiración de Kosuth por Ad Reinhardt que vuelve más atrás de su primer encuentro con él en 1964, cuando Reinhardt fué uno de los artistas invitados en el Cleveland Art Institute (Instituto de Cleveland Art) y Kosuth era un estudiante. Reinhardt dió una conferencia en la cual el público fué indiferente, que afectó bastante a Kosuth. Una vez en Nueva York Kosuth visitó el taller del artista en varias ocasiones, a veces caminando cerca del Union Square y Washington Square Park y otras comiendo juntos.

En Mayo de 1966, Kosuth y Christin Kozlov, escribieron acerca de Reinhardt en la escuela de artes visuales, y titularon el ensayo "Ad Reinhardt: Evolución a la oscuridad -El Arte de un formalista informal; negatividad, pureza y claridad de ambigüedad".

El año siguiente, presentó lo que el artista considera su primera exposición "secreta" en Nueva York, en The Lannis Gallery con el siguiente título: "Is people Present Their

Favorite Book". En esta exposición Kosuth presentó a otros artistas para que contribuyeran con sus libros favoritos a una presentación en la galería.

Fué a finales de 1968 en que Kosuth empezó a ser conocido por el público especializado como una figura del emergente "arte conceptual". Fue alrededor de este momento en que Seth Siegelaub se interesó por la obra de Kosuth, para, finalmente exponer su obra, con los "proyectos de Robert Barry, Douglas Huebler y Lawrence Weiner, en una serie de exposiciones de este grupo que se han incluido en el legendario " actual Show-Catalogue 5-31 Enero", 1969.

En Febrero del mismo año se publicó la entrevista de Arthur A. Rose con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner, sin embargo Arthur A. Rose como persona no existió sino que fue invento del propio grupo y ellos fueron quienes elaboraron las preguntas y las respuestas.

I.1.2. 1969: Las ideas tempranas de Kosuth, expresadas en una entrevista.

Como una propuesta previa para el proceso de este estudio acudimos a "cuatro entrevistas" por Arthur R. Rose (1969), los artistas que participaron en ella eran Barry, Huebler, Kosuth y Weiner. De tal entrevista destacamos las respuestas de Kosuth.

A - "La separación entre nuestras ideas y el uso del material".

B - "No hay nada abstracto en relación con un material específico, los materiales siempre tienen algo real, ya estén ordenados o sin orden".

C - " ..., Pasé de presentar la abstracción de lo particular (agua,aire) a la abstracción de lo abstracto (el significado, la vacuidad, lo universal, la nada, el tiempo)".

D - "La obra es inmaterial", ...

E - "Ser artista hoy significa cuestionar la naturaleza misma del arte. Si lo que se cuestiona es la naturaleza de la pintura, no se puede estar cuestionando la naturaleza del arte; si el artista acepta la pintura (o la escultura), acepta también la tradición que la acompaña, por que la palabra "arte" es general, y la palabra pintura es específica".

F - " Las ideas son inherentes a las intenciones del artista, y el nuevo arte depende del lenguaje tanto como la filosofía o la ciencia".

G - "Evidentemente, el cambio de lo perceptual a lo conceptual es una transformación equivalente a lo que se da de lo físico a lo mental".

I.1.3. El desarrollo artístico de Joseph Kosuth

Para no perder el hilo del desarrollo artístico de Joseph Kosuth, -con respecto al contexto histórico que le ha tocado vivir en los años 1960 y 1970, en una situación post-Dadaísta; aún cuando la guerra fría continuaba entre los dos bloques y Estados Unidos participaba en la guerra de Vietnam- una vez más citamos a G. Guercio:

"Al final de este año crucial en su carrera, Kosuth no sólo tuvo su primera exposición en La Galería Leo Castelli sino también publicó su primer texto importante, un ensayo titulado "Art after Philosophy (El Arte después de la Filosofía)", en el "Studio International"; desde 1969, Kosuth ha estado exponiendo, publicando, realizando cursos y conferencias en América y Europa. En marcado contraste con la continua apreciación de su trabajo en Europa durante los últimos 20 años, también el artista ha sido criticado por su postura de mantener la idea de la diferencia entre la pintura y la escultura y, en segundo lugar, pero aún menos importante el "status" de su propia disciplina, que parece estar amenazado por un arte que incluye auto-reflexión y crítica" (6).

Las actividades de Joseph Kosuth son tan amplias y diversas como lo son sus obras, por lo que estudiarlas está fuera de nuestros propósitos, por consiguiente, este estudio se limitará a analizar sus obras, ideas y los textos correspondientes al período: "Arte como Idea como Idea" de 1966 - 1973.

Estudiando las actividades socio-culturales de Kosuth se pueden analizar y dividir en varias etapas. Este desarrollo artístico podemos verlo desde el punto de vista de críticos como: David Robbins (7), Gudrun Inboden (8), y Gabriel Guercio(9). Es un análisis comparativo entre las opiniones de ellos (ver Gráfico N°3). Describiremos sus reflexiones de una forma esquematizada para poder ver las diferencias y

similitudes:

David Robbins escribe sobre estas etapas de las investigaciones de Kosuth en su ensayo: " J.Kosuth: Responsabilidad absoluta" ("Joseph Kosuth: Absolute Responsibility"), en Arts Magazine de la siguiente manera:

Las tres etapas de las investigaciones de Kosuth en el arte conceptual:

"1965 - 1968, las obras, de los cuales "One and Three Chairs" (Una y tres sillas) (Figuras 1, 2, 5, 6, 7 y 8; 1965), "Five Words in White Neon" (Cinco Palabras en Neón Blanco) (1965), y el subtitulado "Art as Idea as Idea" (Arte como Idea como Idea) y la serie de las definiciones de fotoestatos (Figuras 9 y 10 1966-1968), son representativos. Busca establecer la base estructural de auto-reflexión del "hecho" Artístico. El significado de cualquier proposición depende del lenguaje con lo que está hecho. (Ver Gráfico N°3)

1968 - 1980, El absolutismo no aparece en la naturaleza, y los "'hechos' no existen aislados, el historiador los encuentra organizados en todas aquellas cosas en la que ellos actúan como causas, objetivos, oportunidades y riesgos (Paul Veyne, Writing History)". La realidad del arte, entonces, vive en el contexto. Las obras de Kosuth de este período [The First through thenth Investigations (Mediante las primeras diez investigaciones), 1970 - 1974 (Figuras 12 a 19), Text/ Context (Texto/Contexto) (Figura 22), 1978 - 1979, y su ensayo "Introductory Note by The American Editor (Nota preliminar por editor Americano)", En Art-Language (Arte y Lenguaje), 1970, y "The Artist as Anthropologist (El Artista como Antropólogo)", 1975] demuestra "otra manera" de la contextualidad de la realidad del arte para establecer un diálogo entre la galería y la valla publicitaria del espacio público, periódicos, etc. (Ver Gráfico N°3).

LAS OPINIONES ACERCA DE LAS ETAPAS DE DESARROLLO DE KOSUTH SEGUN:

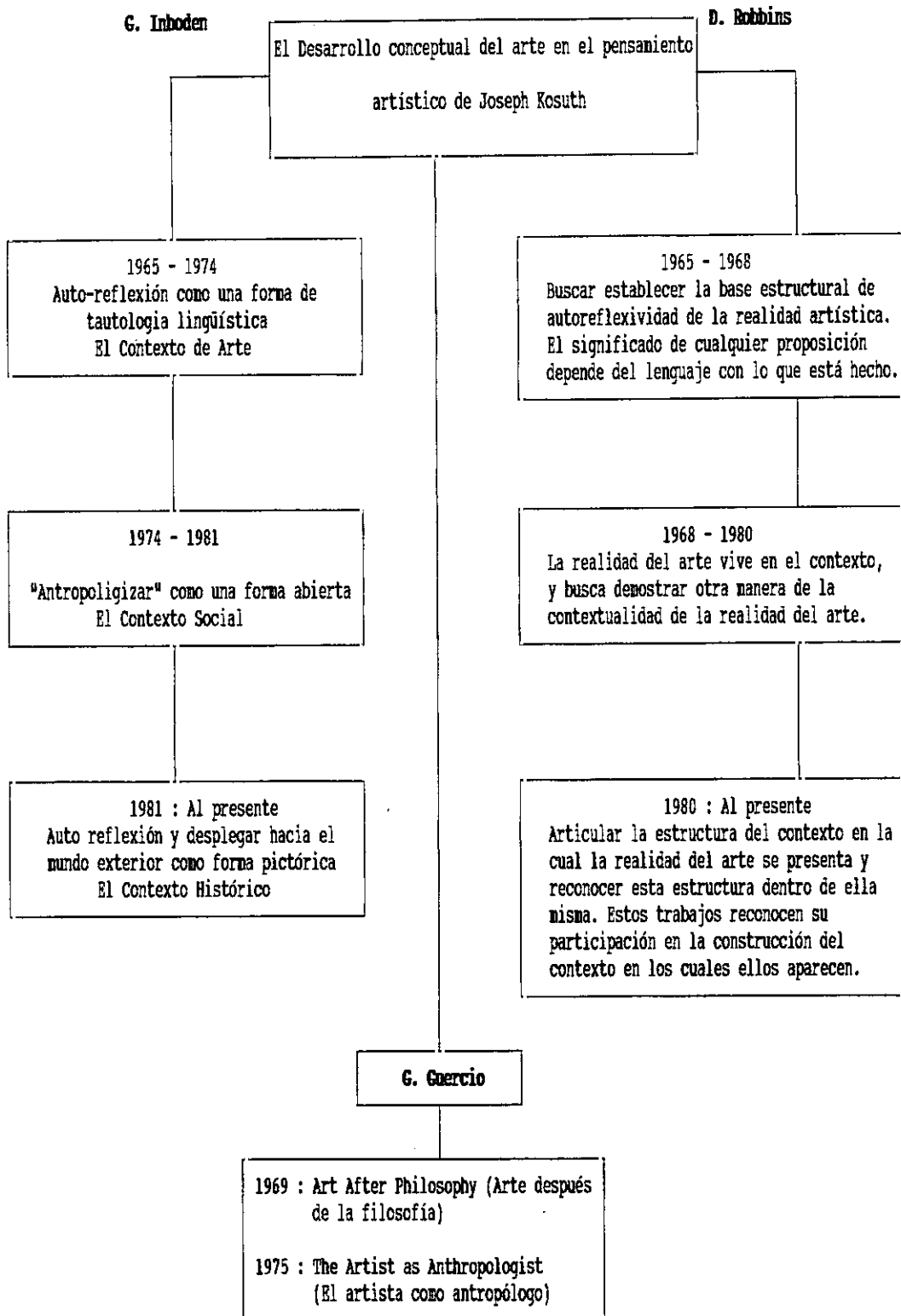


GRAFICO N° 3

1980 al Momento Presente, las obras de este período (Cathexis, 1980, Hyper - Cathexis, 1982, Fort Da!, 1988; y Zero + Not, 1986) (Figuras 23 a 53) buscan articular la estructura del contexto en lo que a la realidad del arte se refiere. Y reconoce esa estructura dentro de ella misma. De otra forma, estas obras reconocen su participación en la construcción del contexto en la que ellas se presentan. Entonces las tres etapas de las investigaciones desde 1965, la Americana crónica de la conciencia en los últimos veinte años, su maduración de los años 60 (primera etapa: La auto-referencialidad de la realidad del arte) el nerviosismo de los años 70 (segunda etapa: La realidad descubre a sí misma en un contexto), a la insinuación, en los años 80, de un mundo post-dominado por América (La tercera etapa: Investigar la estructura del contexto)".(10) (Ver Gráfico N°3)

Victoria Combalía en "La Poética de lo Neutro", hizo un análisis y crítica de obras de los conceptuales, y entre ellos, dió su lectura de una obra de Kosuth de la serie de 1965. Ella reflexionó acerca de "One and three chairs" (Uno y tres sillas), 1965, así:

"Esta serie de 1965 -aproximadamente de la época en que Kosuth abandona la pintura-, lleva como subtítulo "Proto-investigaciones".

Aparece aquí un mismo objeto -banal- presentado de tres maneras distintas: La Silla Real, La Fotografía de la silla, Su definición en el diccionario. Kosuth propone así al espectador tres tipos de lectura, derivados de tres maneras diferentes de presentar algo artísticamente. El objeto real aparece, pues, en sus tres dimensiones; la foto en su reproducción icónica; la definición en el diccionario en su condición lingüística.

Con ello, lo que logra Kosuth es provocar en el espectador una actitud analítica y comparativa acerca de los diferentes estadios de percepción de un mismo objeto. Cada uno de los medios impone, efectivamente, sus reglas: El texto ha de leerse de izquierda a derecha y de arriba a abajo, la fotografía nos reenvía, inevitablemente a su modelo, etc. Por otro lado, la proximidad de los tres <<niveles>> favorece este ir y venir

perceptivo, comparando uno a otro. El haber colocado la silla real en medio, por otro lado, no hace más que situarla como una de las posibilidades de alusión, pero no como el referente del que, progresivamente, se fueran alejando la fotografía o la definición. (Esto hubiera ocurrido si la silla real estuviera a la izquierda, la fotografía luego y el texto al final).

La temporalidad es también una consecuencia lógica de estos tres niveles. Mientras que a la silla la situamos en el presente, con la fotografía retrocedemos a un pasado próximo y al texto lo vemos como a-temporal, puesto que proviene de un contexto específicamente cultural, conceptual y neutro."(11)

Teniendo en cuenta lo reescrito, podríamos decir que la misma lectura puede ser aplicada a otras obras de este mismo período de Kosuth -siempre desde el punto de vista de Victoria Combalía-, como uno y cinco relojes, uno y tres martillos, una y tres mesas, una y tres cajas, una y tres plantas, etc.

En la misma línea de la crítica podríamos recordar el nombre de otro autor como Filiberto Menna en "La Opción Analítica en el Arte Moderno", nos dice al respecto del mismo período:

"El neón es una obra que se coloca en el plano de una proposición tautológica. El neón se presenta y se denomina así mismo, como lo hacía el Escurrebotellas de Duchamp de 1914, que ya hemos leído como un enunciado del tipo <<"Este Escurrebotellas" es un escurrebotellas>>.

El valor asertivo del ready-made de Duchamp, con todo, resulta contradictorio en cuanto no satisface el principio lógico general, afirmado por Tarski, y según el cual <<cada vez que en un enunciado queremos afirmar alguna cosa respecto a un determinado objeto, hemos de usar, en este enunciado, no el objeto en sí mismo, sino su nombre o designación>>. En el ready-made la expresión <<Este

Escurrebotellas > > es sustituida por el mismo objeto y en consecuencia, nos encontramos ante algo que "No sería una expresión lingüística y mucho menos un enunciado verdadero"(Tarski).

Kosuth no propone la identidad de la cosa consigo mismo (Como hace Duchamp en el Escurrebotellas), y ni siquiera la correspondencia entre el objeto y el nombre (Como hace Jim Dine al representar La Pala de 1962), sino que afronta y resuelve el problema de la denominación del objeto de tres maneras distintas, todas ellas de naturaleza específicamente lingüística:

1. Escribiendo el nombre del objeto (Neón Electrical Light...)(Fig.3) con el mismo objeto, transfiere literalmente el referente al plano del signo (Proceso de semiotización del referente) y con ello propone la identidad de los signos consigo mismos (Proposición tautológica).

2. Sustituyendo el objeto con el nombre, sacado de las definiciones del vocabulario (Painting-Pintura) (Ver Fig.11), funda el significado, no ya en la correspondencia entre el signo y la cosa (Relación semántica sobre bases ingenuamente referencialistas), sino con la sustitución de un signo por otros signos (interpretantes) en una cadena de tipo intra lingüístico, en cuanto los signos pertenecen todos a un mismo lenguaje.

3. Presentando el objeto junto a la fotografía del objeto mismo y a la definición, siempre sacada del diccionario (Una y tres sillas), realiza también aquí una cadena de sustituciones de los signos entre sí, una cadena de orden intersemiótico, en cuanto se trata de signos que pertenecen a lenguajes distintos (Verbal y visual)".(12)

En la interpretación de Menna desde el punto de vista semiótico, sigue explicándonos al respecto de las cualidades de las obras de arte moderno y su particular lenguaje, nos afirma:

"Las investigaciones analíticas sobre el lenguaje del arte se concentran de una manera particular en el signo icónico, ya que el sentido común atribuye a este el valor de un analogó perfecto de lo real. Los artistas ponen en crisis este refrencialismo ingenuo, con una convergencia significativa con las investigaciones semióticas más específicas; el significado ya no se busca en la relación directa entre el signo y la cosa, en términos lingüísticos propiamente dichos, en la traducción de un signo a otro signo, que funciona como interpretante, en el sentido indicado por Peirce y recogido por Jakobson: <<El signo, y en particular el signo lingüístico, para ser comprendido no exige solamente que dos protagonistas participen en el acto lingüístico, sino que además precisa de un interpretante. Según Peirce, la función de éste es realizada por otro signo, y por un conjunto de signos, que concurren con un signo determinado o en sustitución de éste>>.

Emparejando, en el plano de una equivalencia semántica, enunciados icónicos (La fotografía, el dibujo) y enunciados verbales (Las leyendas), Picabia coloca la obra al nivel de una proposición lingüística cuyo significado viene dado por la sustitución de un signo por otro signo, a lo largo de un eje de contigüidad metonímica, interrumpida por la separación metafórica del título (La Veuve Joyeuse de 1921).

La viñeta del <<caballo>> de Magritte de 1929 y, más tarde, Una y Tres Sillas de Kosuth (Ver Fig.6), vuelven a proponer las cadenas de signos intersemióticos (En cuanto pertenecen al orden verbal y al visual), aunque neutralizan todo intento metafórico, en vistas a una demostración más fría y exacta de la asunción lingüística: La denominación (Ya sea verbal o icónica) de un objeto no se basa en la relación directa entre signos y el objeto (La leyenda de Magritte dice explícitamente: "Un objeto ne fait jamais le même office que son nom ou que son image", sino más bien en la cadena de sustitución y traducciones de un signo en otro signo".(13)

Recordando el comentario al gráfico N° 3, se puede destacar en las ideas proyectadas por los críticos mencionados las siguientes apreciaciones:

El segundo crítico que analizó el desarrollo artístico de Kosuth es Gudrun Inboden; él también divide este desarrollo en tres etapas con los siguientes puntos:

Primera etapa:

"1965 - 1974: Auto-Reflexión como una forma de Tautología Lingüística- El Contexto de Arte.(Ver Gráfico N° 3)

A - Ver la obra de Kosuth en esta constelación: La Crítica del Modernismo y su extrema Radicalización.

B - 1965, Kosuth separó los dos aspectos (La Crítica del Modernismo y su extrema Radicalización), para analizar a cada uno por separado.

C - Su crítica pretende: a.- Auto-reflexión (La cualidad de la obra Autónoma) y b.- Cambiar su terminología particular palabra por palabra al lenguaje verbal.

Ch- Exponer un problema: El lenguaje tradicional del arte y la Auto-evidencia de sus formas. Este lenguaje esta unido a la ideología y es incapaz de transmitir cualquier tipo de experiencia.

D - El paso hacia una iconografía del lenguaje nacional era fácil de producirse en este punto, desde el arte modernista habia sido muy conceptual.

E - Kosuth llega a ser un discípulo de Ludwig Wittgenstein.

F - Cuestionar la filosofía del lenguaje donde el lenguaje está comprometido.

G - Wittgenstein tuvo influencias importantes sobre la filosofía Anglo-Americana en los años sesenta.

H - Kosuth sigue a Wittgenstein porque en él encuentra la crítica del lenguaje.

I -En la filosofía analítica de Wittgenstein, él (Lingüístico) lógico significa que el reconocimiento está cuestionado y no prolongado, como en la filosofía tradicional, referido con el objeto del reconocimiento.

J -El acercamiento de Kosuth a la filosofía Neo-positivista y el pensamiento auto-reflexivo.

K -La terminología elegida para las primeras obras de Kosuth (1965-1974), no se deja en duda alguna su origen: 'Investigación', 'Proposición', 'Definición', 'Juego de Lenguaje', aumentó a los textos por dichos términos, 'Tautología', 'Función', 'Modelo', todos ellos tomados de Tractatus Logico-Philosophicus. Es una realidad importante que las proto-investigaciones de 1965 tienen una metodología análoga a esto. (Ver Figuras 1 a 18)

L -Una nueva concepción de realidad que el artista evocó intencionalmente a través de su obra. Algo dice que este es el significado del arte que podría ser de otra manera superfluo.

LL -La obra es comparable a la proposición. "Una proposición es una figura de la realidad" (4.01).

M -El Lenguaje sólo puede representar a la realidad 'correctamente' cuando la forma de su representación corresponde con la forma de la realidad; esto quiere decir: Su estructura lógica. "A la proposición pertenece todo cuando pertenece a la proyección; pero no lo proyectado" (3.13).

N -Kosuth no tradujo toda la parte de la lógica de Wittgenstein en arte. Esencialmente sólo se ha apropiado de lo inicial y del fin de la tesis: Es decir, ese lenguaje (en este caso el lenguaje del arte) el mismo no está fuera de la esfera de la realidad, no está en

una posición para dar la evidencia verdadera acerca de la realidad, que sólo puede ser su modelo análogo a su estructura lógica.

O -Kosuth disputa los derechos existenciales de los términos tradicionales de la historia del arte, tal como la interpretación, la interpretabilidad de cualquier actualidad y así de la crítica de arte en general.

P -Más allá de sus propias obras de este período no se puede decir algo más. Por esta razón los objetos ("ready-mades") en las proto-investigaciones -Según Victoria Combalía pre-investigaciones- de Kosuth son vanales y neutrales. La silla, la puerta, el martillo, la sombra (Figuras 1, 2, 5, 6, 7 y 8), son libre de toda connotación indicando más allá de ellas (es posible ya encontrar las diferencias y semejanzas de los "ready-mades" del Kosuth y de los Duchamp aunque estos son desde luego los predecesores históricos). En el caso del Kosuth, los objetos encontrados juegan un papel subordinador desde sólo su relación lógica a otras partes de la obra, es de alguna importancia otra analogía histórica, la analogía con Magritte.

En este caso en la opinión de F. Menna en <<La opción analítica en el arte moderno>>, "Magritte discute en términos radicales el ilusionismo pictórico, que se basa en la confianza de la posibilidad de una homologación de lo real por medio de la representación, y viceversa. En "l'usage de la parole" I produce una roptura entre imagen y palabra, entre denominación visual (La imagen de la pipa) y denominación verbal (La leyenda << Ceci n'est pas une pipe >>), desmintiendo el papel asertivo tradicionalmente atribuido al cuadro en virtud de la presencia (implícita o explícita) de la explicación y de la presente correspondencia entre imagen y realidad. Del arte, dice, y en especial del cuadro, no se puede predicar lo verdadero y lo falso, y para demostrar esta afirmación aborda la cuestión partiendo de los fundamentos gnoseológicos establecidos por las leyes de la teoría de la identidad, empezando por la ley de Leibniz: Sí, como enuncia esta ley, $x=y$, solamente si x goza de todas las propiedades de que goza y , e y goza de todas las propiedades de que goza x , en tal caso resulta evidente que la imagen pintada de la pipa no es una pipa, ya que

no goza de todas las propiedades de ésta, y a la inversa. Por la misma razón no hay identidad entre denominación verbal o denominación visual del objeto". (14)

Q -La forma lógica en que estas obras aparecen son tautológicas (principalmente se refiere a "forma-proposición" de Wittgenstein).

R -Tautología "No esta en relación representativa con la realidad" (4.462). Es "verificable" sólo dentro de su propia estructura. La figura (La imagen) y la definición de una silla son medidos sólo contra el objeto real "La silla". "Que las proposiciones de la lógica sean tautologías es cosa que muestra las propiedades formales-lógicas- del lenguaje, del mundo". (6.12). "Toda tautología muestra por ella misma que es tautología" (6.127), y se refiere a nada fuera de su propia forma tautológica, es auto-reflexividad en su última consecuencia.

S -Aún las obras como tal "Clear, Square, Glass, Leaning" (Figuras 3 y 4), y las piezas de neón son tautológicas, significado y exclusivamente auto-exhibicionistas, cuya sola prueba esta en ellas mismas.

T -Las tautologías tienen su significado último en traer a la conciencia la línea divisoria entre lo concebible y lo inconcebible, entre lo decible y lo indecible. Con referencia a las piezas de neón, uno debe devolver, a esta cuestión en particular. Ellas representan esta línea divisoria con toda claridad. La tautología "Es incondicionalmente verdadera" (4.461).

U -Las "definiciones" de la primera investigación son otra vez tautologías lingüísticas y fueron hechas entre 1966 y 1969 con el encabezamiento: A.A.I.A.I.: Art as Idea as Idea (A.C.I.C.I.: Arte como Idea como Idea), (Figuras 9 a 17), un título que Kosuth adopta para su obra completa. Auto-reflexividad de arte como una extra-formal, el método es puramente conceptual es el modo de encontrar la formulación significativa. Más explícitamente, este título comprende: La Idea de Arte es la única Idea de la obra de Arte individual y del Arte mismo- La "Idea" no en el sentido platónico sino en el

sentido de la "concepción", por lo cual la única posibilidad de definir la verdad del significado del arte es mediante "La reflexión" del concepto de arte. Esto, de todas formas, no significa, que un término ha sido buscado una vez por todas y que es capaz de definir el arte; vemos además como Kosuth cuantas veces le hace falta buscar para definir la diferencia entre el sentido y el sentido del lenguaje artístico; su intención es comprender el significado específico del arte, su significado como una forma de lenguaje análogo a la realidad. Su obra completa es una secuencia de investigación de este problema; él nunca intolerantemente mantiene su postura como una última "definición del arte".

V -Hay un claro desarrollo interior que es peculiar a esto "First Investigation": dirige desde las definiciones de objetos a las definiciones de términos abstractos. Esta secuencia corresponde no sólo a la importante disminución del carácter de objeto en arte de Kosuth, sino también más allá de él, al proceso de aprendizaje lingüístico en general.

W -El uso de diccionario es una extraña similitud por el movimiento Fluxus, 1963; Marcel Duchamp (El Diccionario Larousse), y el propio Kosuth. Sin embargo es interesante tener en cuenta la vuelta a Duchamp es también lo característico de los años 1960.

X -La investigación se refiere a varios grupos de las definiciones de diccionario: Además de las definiciones normales las etimológicas o de la lengua extranjera y las traducciones inglés-latino. De este modo un nuevo aspecto entra en la obra, es decir, la referencia cultural.

Y -The Second Investigation (La Segunda Investigación) de 1968 (Figuras 14 y 15), consiste en una distribución de categorías sinópticas tomadas de Roget's "The saurus", corresponde al número de sus puntos de subdivisión en varios medios de comunicación pública, en los periódicos. Y similares órganos públicos todo en una ciudad. Todos ellos se refieren sinópticamente uno al otro, el hecho que en sus varios lugares aparecen

extraños y absurdos, se establece una relación clara entre ellos y revela con gran claridad las discrepancias entre el Arte y su entorno cultural. Las investigaciones siguientes también toman lugar en este plano.

Z -De todas maneras, desde la posible conexión entre los textos teóricos para extender sobre las mesas y los textos y las categorías sistemáticas que instalaron encima de las mesas, (Figura 15), es una vez más, sólo un contexto conceptual-abstracto, tautológicamente envuelto dentro de sí mismo. (Es interesante notar que los textos son en parte tomados de los trabajos tardíos de Wittgenstein).(15)

Segunda Etapa:

1974 - 1981: 'Antropologizar' como una forma abierta- El Contexto social (Ver Gráfico N°3).

"Después de 1968: Abandonando la esfera tradicional de la presentación del Arte para entrar en la esfera cultural no obstante, sin reclamar cualquier "Concepción de Arte desarrollado" en el sentido de ser un "factor de disturbio social". Su objetivo real es liberar el arte de cualquier entorno definido para cualificarlo de esta manera como una idea, independiente, flexible, y tautológica.

Alrededor de 1974, Kosuth emprende la "segunda etapa" lo cual, en un sentido negativo, fué iniciado en la última "investigación".

Su apariencia en la esfera cultural, de otra manera que los museos están sujetos a una inversión del significado: No los colocó ahí como un extraño cuerpo para declarar su independencia, sino al contrario, demostrar su dependencia. Por ahora en estas esferas públicas - apropiadas de una vez por todas - ellas mismas llegan a ser objetos de investigación de arte. Kosuth las observa como sistemas culturales de significado - como arte mismo es uno de ellos - y ahora está interesado en la realidad de su condicionalidad recíproca y su influencia recíproca. El contexto de Arte, reflexionó desde 1965, es vista como parte de adherirse más al contexto socio- cultural. El método

de la filosofía lingüística no lo es sólo suficiente para la investigación de estos contextos. Todo el tiempo alrededor de 1974- Kosuth se pone en contacto a la influencia de la crítica Marxista, especialmente a la teoría crítica FRANKFURT.

El también está interesado en un nuevo desarrollo antropológico, que nace del mismo espíritu, y traza un auto-entendimiento de arte que dialécticamente refleja su propia condicionalidad social. Ahora la práctica proporciona un significado importante además de la teoría.

El "espectador" invitado a participar activamente (Ver Figura 21), no sólo en el orden de auto-afirmar la estructura de la tautología de las "investigaciones", sino su participación ahora es solicitada como un poder capaz de cambiar y emanado desde las investigaciones, lo cual está dentro del lenguaje de arte mismo. Los textos no son tomados de la filosofía lingüística u otros contextos lingüísticos; ellos no son autoreflexivos tautológicamente.

La combinación del hermético contexto de Arte y la esfera social, para la ruptura abierta de aquel y conseguir una conciencia acerca de lo último, particularmente está convenciendo en "Texto / Contexto", 1978 / 1979. (Ver Figura 22)

Los textos en gran escala aparecieron simultáneamente sobre las carteleras de varias ciudades (Ciudades como: Nueva York, Edimburgo, Colonia, Génova) -un texto diferente en cada una- para atraer al espectador directamente y provocarles, llegándoles a hacer conscientes de su propia percepción fija en referencia a un cierto contexto pre-dado del significado. Sin embargo eso no es todo: Una tradicional representación directa de la obra de arte podría satisfacerles para activar semejante proceso.

Por el sólo hecho que los textos deben ser leídos, se crea una actividad incrementada por parte del espectador y así el reconocimiento de que el mismo es (o debería ser) un participante esencial y dinámico dentro del proceso de la formación de la conciencia y la opinión".(16) (Ver Figuras 19, 20 y 21)

Tercera Etapa:

1981 : Auto-reflexión y el desplegar hacia el mundo exterior como forma pictórica - El Contexto Histórico (Ver Gráfico N°3 y Figuras 23-53).

"En la "Tercera Etapa", 1981, se unen las dos fases de la actividad artística -la Autoreflexión de Arte como un sistema de significado y su mediación dialéctica entre otros sistemas de significados - En una nueva estructura del significado que, como en la primera fase, una vez más aparece independiente de un contexto ambiental exterior pero, como en la segunda fase, directamente desafía y 'enreda' al espectador. Una vez más la obra individual entonces es encerrada dentro de sí misma, por ejemplo, los fragmentos diversos del "Texto / Contexto"; una vez más a llegado a ser enigmático. Esto, de cualquier modo , no es su objeto final; no se niega a sí mismo.

Es un "enigma", cuya solución es dependiente del espectador. Todavía es -aunque ahora más fuertemente acentuado- Arte sobre Arte, en el sentido de una investigación del arte como un sistema de significado.

En la producción que tituló (CATHEXIS), investiga el cambio a las que el significado históricamente es sometido. (Ver Figuras 24 y 25)

Las obras de arte desde la historia más antigua del arte sirven como una base para las operaciones.

Reproducido y dando vuelta a las pinturas (Ver Figuras 22-24), ellas están dotadas de un sistema abstracto de orden lo que ni positivamente ni negativamente marca el significado tradicional de las obras. La reflexión textual no da la evidencia de cualquier significado nuevo posible -es tautológica- sin embargo lo da a entender al espectador que depende de él como un individuo histórico, interpretarla como; en cada caso, el significado se compone a sí mismo. El significado no es un factor constante, sino que tiene siempre que ser históricamente reflejado de nuevo por cada individuo.

Las reproducciones a gran escala alienan la obra original para privarla de su poder de ilusión original, para no dejar ver que la investigación podría estar interesada con esta obra particular.

Cada una de ellas son sólo ejemplos de portadores tradicionales de significado y son objetivos de investigaciones de un tipo contextual más general. Visto como tal, la franqueza de estas nuevas obras entonces no puede ser confuso con la posibilidad de la interpretación subjetiva accidental. La interpretación no está interesada con una particular obra de arte individual. Las fotografías como reproducciones sólo representan el mayor contexto histórico. Junto con los textos forman una unidad. En los textos, de cualquier modo, las obras mismas reflejan su historia y su relación con el espectador para pre-analizar los factores de su propia interpretación. El espectador, entonces, no se ruega a expresar nuevas interpretaciones personales sino reconoce los procesos de la interpretación.

La primera limitación entre lo decible y lo indecible ahora no empieza a ser obscurecida; aparece aquí completamente claro. En estas nuevas obras también no se da la evidencia sobre algo -ellas "pertenecen todo cuanto pertenece a la proyección; pero no lo proyectado" (Tractatus 3.13)- ; ellas, también, analizan la estructura de lo decible pero sólo, uno podría decir, "antropológicamente" justificado mediante la historia.

En la crítica de la estética del modernismo y su mayor extremo de radicalización -éstas cualidades de la obra Kosuthiana presentan un gran interés en este momento, como citábamos al principio, las obras de otros artistas contemporáneos. También al contrario de otros representantes del arte conceptual, Kosuth no sólo continúa el modernismo sino refleja su fin. El ascetismo formal, o renunciar al arte objetual, por lo tanto no es un punto decisivo. La obra deriva su importancia de la renuncia a la que ella en sí misma está sujeta. Sólo por despojar conscientemente el arte moderno de la categoría estética formal que la divide con todo arte anterior; Kosuth es capaz de exponer la categoría peculiar al arte moderno y someterlo al examen crítico. Kosuth

señala el camino a la extrema consecuencia como "Arte como Idea como Idea" al modernismo, lo cual no después del todo produce ningún contenido de significado sino se cuestionan el sistema de significado. Este camino es en efecto "Tautológico"; lo describe un círculo. Lo adapta a todos los aspectos esenciales del modernismo y finaliza en el conocimiento de que cualquier intento a continuarlo linealmente tiene vista la realidad de su fin". (17)

Comentando las ideas de Inboden y Robbins para su análisis y posterior comparación con las opiniones de Güercio acerca de las diferentes etapas del desarrollo de Kosuth en su actividad artística, nos lleva a describir por último los criterios de Güercio.

El tiene en cuenta dos momentos de máxima relevancia en la vida artística de Kosuth:

- 1.- Arte y Filosofía (Art after philosophy) de 1969. (18)
- 2.- El Artista como Antropólogo (The Artist as anthropologist) de 1975. (19)

Güercio se pregunta:

¿Existe una manera de no ser ni un pintor, ni un escultor, sino ser un artista? Esta pregunta pasó por la mente de muchos de los artistas de los años 60, y sin duda alguna ella condujo a Kosuth a escribir ARTE Y FILOSOFIA. (Ver Gráfico N°3)

En el pensamiento artístico de Kosuth para Güercio prevalecen los siguientes puntos:

A - La analogía entre el "status" de trabajo del artista y la proposición analítica, formulada por Kosuth.

2.- *La función y el uso del lenguaje del Arte.*

3.- *Relacionar la Idea del artista con la de los materiales utilizados en su realización, y entre la presentación de la obra de arte y su institucionalización en público.*

4.- *Kosuth definió el Arte Conceptual en términos de su capacidad especial de proporcionar la información acerca de la naturaleza del arte.*

5.- *En la tesis de Kosuth, podemos encontrar opiniones tales como; " Mirar al siglo XX como señal del Fin de la Filosofía y el comienzo del Arte".*

6.- *Johns, Lewitt, Morris, Rauschenberg, Judd, Duchamp, Reinhardt, Wittgenstein, Ayer y Carnap fueron predecesores que le ayudaron para formar la trama mental mediante la cual "Arte y Filosofía" fué concebida.*

7.- *Para que una obra de arte fuera conocida como tal debe estar sometida al contexto artístico y su propuesta como arte debe ser hecha por el artista. Su "status" o razón de ser (raison d'être) es entonces completamente abstraído de cualquier implicación material (perceptivo o referencial) y finalmente puede ser equiparado con una tautología lingüística.*

8.- *Para Kosuth, la validez de una obra de arte no debe ser indagada únicamente en la base de sus materiales, reconocer la estructura conceptual determina lo que ellas señalan como arte. Conforme con esto, ellas percibirían la condición de "Arte" de lo cual el objeto está presentado en el contexto del arte como una condición a fin a lo de una proposición analítica.*

Kosuth es explícito:

"Los trabajos de Arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología. Por ser una presentación de las intenciones del

artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es Arte, es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al contestar que "Si alguien dice que es Arte, lo es").

9.- Como declaró Reinhardt, "Uno de los temas de arte moderno en los últimos cien años, es la conciencia del arte en sí mismo. El arte que se preocupó por su propio proceso y significado, de su propia identidad y distinción, el arte tuvo que ver con su propia única afirmación".

10.-La definición de Arte como Idea.

11.-Según Kosuth, "El arte sólo podría liberarse de sí mismo al liberarse de las limitaciones morfológicas para llegar a ser consciente de su funcionamiento como una forma de lógica, y entonces, satisfacer la función una vez que lo da la crítica. Efectivamente esto ayudaría más al artista en la transformación de las ideas (antes de confiar a los críticos).

12.-La responsabilidad conceptual del artista es hacerse cargo de la relación entre el artista y la audiencia, entre la obra de arte y su público.

13.-La definición de Artista según Kosuth, "Pensar ser un artista hoy día significa cuestionar la naturaleza del arte -esto es lo que significa ser "creativo" para mí, por que eso incluye toda responsabilidad del artista como una persona tal con las implicaciones culturales de su afectividad. Decir que el artista solo produce arte-intelectual para una industria artesanal del mercado especializado podría satisfacer las necesidades de esta sociedad... pero es un insulto a los restos de los valores de una tradición Vanguardista... a menos que los artistas reconceptualicen su actividad incluyendo la responsabilidad para el arte y re-pensamiento mismo, que todo valor de arte será asumido por el mercado, y por que entonces no cuidar el instrumento moral para evitar que el arte se convierta en un objeto para una clase alta del mundo de los

negocios".

N -En "Arte y Filosofía", Kosuth eternizó la idea que: El Arte sólo existe por sí mismo.

O -Estudia a Wittgenstein y otros filósofos del lenguaje para defender el remplazamiento de la metafísica continental por el arte como una forma de conocimiento a priori, la estructura de la cual coincidió con la lógica y matemática, representó un intento significativo para reorientar al arte mientras, de un acto lingüístico de auto-entendimiento. Aún este esfuerzo fué socavado profundamente por la adopción implícita de un paradigma muy abstracto permitiéndole cuestionar al arte como un todo.

P -Su control sobre el proceso conceptual predominante de la práctica del artista, hizo un análisis formal restringido por las implicaciones del lenguaje de todos los aspectos del concepto del arte. Tuvo que eliminar estos elementos humanos e históricos que la configuración de la obra y la intención del artista (por otra parte como L. Aloisio y F. Menna demostraron en una conferencia de 1972 (publicado en 1973), la ecuación del Kosuth entre el arte y la tautología en 1969 presentó problemas análogos a la cara de estos tempranos años lógicamente modernos (principalmente Tarski y Gödel), quienes deberían conocer los límites de cualquier programa de auto-referencia tal como la imposibilidad de llegar a un exhaustiva formalización lingüística de los conceptos).

Q -El intento de proponer como principio al arte por encima de la filosofía muestra su continua fascinación de ver el arte como un modelo global del lenguaje y cultura. También prefigurar los subsiguientes intentos para igualar el arte con la antropología, tal como mejorar y refinar la capacidad del arte conceptual para atraer al lector-espectador en una racional reconstrucción del arte mismo. (20)

El artista como antropólogo (1975) - Un modelo de Arte.

En el desarrollo de las reflexiones de Guercio con respecto a la segunda etapa de la actividad artística de Kosuth nos

encontramos ante un intento de crear un modelo de arte. (Ver Gráfico N°3), A lo referido Guercio escribe:

- "Un modelo de arte enriquecido por las posibilidades del entendimiento del arte dentro de su contexto.
- El arte debe interiorizarse y usar su conciencia.
- El arte tiene una vida propia y está fuera del hombre.
- El llamamiento a la conciencia social en el arte se originó por que el conceptualismo fué incrustado en este momento en las contradicciones. Estas fueron hechas claramente por la resucitación general del compromiso político en el mundo de arte de Nueva York. En contraste con la oleada política pacifista del activismo que había sacudido aquel mundo durante los años 60s, y como una reacción tardía a ella, la agitación política alrededor de 1975 asumió un notable aumento teórico del carácter Marxista. Muchos artistas en SOHO estaban discutiendo y escribiendo al mismo tiempo que estaban haciendo arte.
- Analizar el papel del artista en la sociedad capitalista.
- Desencanto con las instituciones.
- La espera para un cambio radical.
- La revista, THE FOX, jugó un papel importante en la formación del debate acerca del arte y la política.
- La creación de las noches de los domingos, asamblea abierta conocida como "Artists Meeting For Cultural Change (A.M.C.C.)", (The Fox empezó desde las conversaciones entre Sarah Charlesworth y Kosuth en Italia en el verano de 1974. El nombre de la revista fué elegida con la referencia al libro Isaiah Berlin The Hedgehog and The Fox; su primer número, publicado por The Art and Language Foundation, apareció en 1975. El consejo de redacción fué compuesto por Kosuth y Charlesworth tal como por desafectos miembros del grupo Art and Language de Nueva York: Ian Burn, Michael Corris, Preston Heller, Andrew Menard y Mel Ramsdem. Para un repaso detallado del clima de aquellos años, veáse ensayo de N. Marmer (Julio-Agosto 1977). Como ella observa al respecto de la vida corta de The Fox, "En el tardío verano de 1976...

una mayoría de los miembros de la fundación decidieron adoptar una posición ortodoxa del Marxismo-Leninismo y colectivizar su grupo ... desde la mayor parte del grupo Art and Language, ya trabajaron y tenían tendencia a exponer juntos, era Kosuth... quien notablemente fué singularizado por la decisión. Negando a someterse a una nueva ortodoxia, él y Charlesworth se retiraron, efectivamente disolviendo la fundación y pusieron fin a la vida de The Fox").

- Guercio en su texto habla de otros autores a parte de Kosuth, en este caso cita a Charlesworth y dice según ella, "El Arte "teórico" o "analítico" temprano había valorado el objeto de arte en términos de su idealismo más que los atributos físicos y fué acreditado de haber cambiado la atención hacia aquellos principios conceptuales de la práctica artística contemporánea". Bien, Kosuth en el "Artista como Antropólogo" objetó tomar la responsabilidad por un arte que tuvo que fracasar a causa de su aislamiento. Pensar sobre su primera fascinación de un modelo analítico de arte, reconoció sus límites tal como sus capacidades de marcar el principio de una crítica verdadera del modernismo: Nuestro arte conceptual más temprano, mientras aún siendo un arte moderno 'ingenuo' basado en el paradigma científico, exteriorizó los rasgos de la actividad del arte que siempre hubiera sido interiorizada haciéndolas explícitas y capaces de ser examinadas. Por lo que inició nuestra ruptura con el arte moderno continuum.

Kosuth separándose de los intentos de continuar el conceptualismo en términos de una alternativa estilística al modernismo y reunir su propio compromiso con la función y destinación social del arte, no abandonó la noción crucial del arte como la designación intencional en favor de una mera crítica conceptual. En lugar de eso, él pretendió comprender las dominantes dinámicas de la construcción y de la subjetividad del artista dentro de los aparatos artísticos y las mayores estructuras socio-históricas. Con la caracterización del artista como psico-analista del lenguaje

del arte, y el artista como antropólogo, parcialmente incorporó la imagen de un arte socialmente comprometido y que percibe un papel distinto para el artista.

El artista no necesita destituir totalmente los instrumentos del análisis, dice Guercio, pero antes debe de rectificar su pretensión de la objetividad, combinándolos dentro de una visión del arte, la cultura, y la historia como valor intrínseco de la realidad de la dialéctica que precisamente ellos pueden ser entendidos y criticados por que están hechos humanamente.

- El carácter conceptual del arte es inseparable de su uso y también de la conformidad complaciente del artista y el público; afirma Guercio, que Kosuth recicló y redescubrió la idea de la interacción comunicativa en la experiencia del círculo hermenéutico de la interpretación. El entendimiento hermenéutico del arte y la cultura, mientras que hay que cumplir el lenguaje del arte junto con el mundo de la experiencia, tiene el poder de exponer aquellos subjetivos modelos intencionales que un "No-ingenuo", finalmente el arte antropologizado hará visible.

Kosuth con "El Artista como Antropólogo" asignó al artista la responsabilidad de un compromiso social mayor, que no sólo debe limitarse a una crítica exterior del arte como una institución, sino que pretendió darle una salida al conjunto desde un callejón sin salida hacia lo cual el conceptualismo hubiese caído (Ver Gráfico N°5).

Por ejemplo, cuando Kosuth indica, 'Cuando alguien habla del artista como un antropólogo, uno está hablando de conseguir las clases de instrumentos que el antropólogo ha conseguido, en tanto que el antropólogo está preocupado por tratar de obtener la facilidad del lenguaje en otra cultura (Ver Gráfico N°4). Sin embargo el artista intenta obtener la facilidad del lenguaje en su propia cultura. Para el artista, obtener la fluidez cultural es un proceso dialéctico que simplemente consiste en intentar afectarla mientras él

simultáneamente está aprendiendo de (y buscando la aceptación de) aquella misma cultura que se está afectando.'

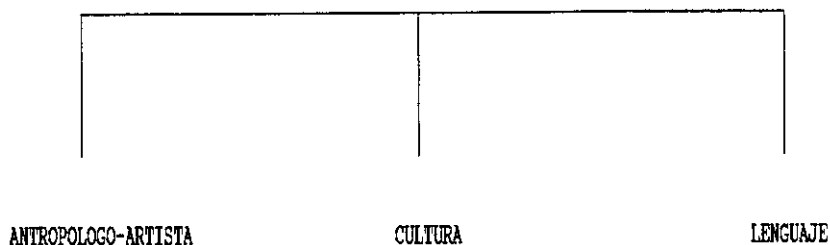


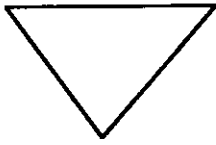
GRAFICO N° 4

El funcionamiento de un modelo de arte dentro del mundo, Kosuth lo expresa de la siguiente manera: " El artista -como- antropólogo", como un estudiante de la cultura, tiene como su trabajo articular un modelo de arte, cuyo propósito sea entender la cultura para hacer su naturaleza implícita explícita-interiorizando su 'carácter explícito' (Hacerlo otra vez, implícito) y así sucesivamente.

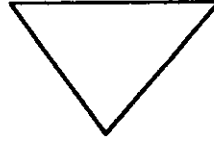
Por último, debemos recordar que lo interesante de un texto como "El Artista como Antropólogo" descansa en su suposición de que la crítica contextual y la designación intencional son básicamente nociones complementarias, y que sólo mediante una interiorización subjetiva de la cultura se hace de la individualidad del artista para que aprenda a ser un crítico y un actor influyente dentro del contexto de arte y el mundo de la vida en general".(21) (Ver Gráfico N°5).

CULTURA POLITICA

ARTISTA

LA OBRA DE ARTE=
El arte como una
institución

ECONOMIA



EL MUNDO COMO REALIDAD

GRAFICO N° 5

Antes de iniciar el siguiente párrafo: "El pensamiento Artístico de Joseph Kosuth desde 1966 a 1974", que abarca las obras subtítuladas del período "Arte como Idea como Idea", hacemos una síntesis de las críticas realizadas por Guercio, Inboden y Robbins, para concluir esta parte de nuestro estudio:

Recordando la opinión de Marcel Duchamp acerca de su propia obra la cual dijo: "Toda mi obra del período anterior al desnudo era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de las influencias".(*)

Hacer un arte conceptual y su historia vuelve a la época de los cubistas, y tal vez para ser más precisos a la obra Picassiana de 1907: "Les Demoiselles d'Avignon", (Museo de Arte Moderno de Nueva York) ó "Naturaleza muerta con botella, Vieux marc (1913)".

Desde entonces el papel del espectador empezó a cambiar, tuvo que hacer varias lecturas de la obra de la realidad expuesta en la obra, o de la realidad de la obra en sí misma y por consiguiente cambiar su visión acerca de la realidad material exterior.

Esta tradición continua hasta Kosuth, sin embargo con un cambio importante: Kosuth quiso que el espectador de la obra de arte cambie de la categoría de espectador para convertirlo a lector-espectador de la obra y especialmente del período de Arte Conceptual.

Otro cambio notable en este período es el papel que va a tener el propio artista con respecto a la obra de arte en general y en un nivel particular al respecto de su propia obra, el artista como crítico de su propia obra, es decir sacar fuera los conceptos de las obras y subrayarlas. Las consecuencias son varias y entre ellas, la que el propio artista empieza a escribir (Autocrítica-Autoreflexión) sobre su obra.

El resultado más evidente tal vez es un artista más conciente de sí mismo. Es decir, un artista intelectual. En Francia, un pintor era considerado estúpido, como contaba Duchamp al referirse a un refrán, pero el poeta y el escritor eran inteligentes. Por ello, él quería ser inteligente y tenía que pensar en inventar. Para Duchamp no servía de nada ser otro Cezanne. Y al autocriticarse, opinaba que en su época visual existe algo de esa estupidez del pintor.

La misma idea nos da Kosuth pero en otros términos, el nuevo artista debe no solamente construir nuevas proposiciones, sino intentar crear una completa y nueva idea de arte. Y únicamente si llega a ser así, es que ha hecho realmente alguna contribución individual (Kosuth, Abril 1970, pág.44).

Kosuth en el transcurso de su actividad artística e intelectual, hizo obras y publicó con frecuencia ensayos, teniendo en cuenta que entre sus publicaciones hay algunas de carácter programático y otras de carácter reflexivo acerca de arte y la actividad artística en general.

Para llegar a entender mejor las obras de los conceptualistas no debemos olvidar la sugerencia de Duchamp quien afirma, que el acto de creador no lo efectúa el artista solo, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior decifrando e interpretando sus características internas, y así añade su aportación al acto creador.

Retomando la idea de Duchamp, tal vez podríamos relacionarla con la idea de Ramón Jakobson en "Ensayos de Lingüística General" cuando afirma que, analizando los factores básicos que integran la comunicación lingüística (En nuestro caso es el lenguaje del arte): Todo hecho lingüístico implica un mensaje y cuatro elementos en conexión con él: el emisor, el receptor, el contenido del mensaje y el código empleado. La relación entre estos cuatro elementos es variable.

Teniendo en cuenta lo dicho, la palabra emisor en nuestro caso puede ser el artista y la del receptor, público, espectador o lector-espectador en el caso de Kosuth.

El ejemplo de Kosuth como uno de los creadores de arte moderno que sigue la problemática de las vanguardias históricas para acercarnos a su fin (en la opinión de Guercio), debe estar incluido en las mismas categorías de arte conceptual en general y su derivación lingüística (Arte y Lenguaje) en particular.

Partiendo de lo anterior y una vez expuestas los criterios de Inboden, Guercio y Robbins como ejemplos entre otros acerca de las etapas de las investigaciones Kosuthsiana en el arte conceptual, nuestras reflexiones sobre ellos tendrán un aspecto comparativo y sintetizado.

Volviendo al ensayo de Robbins, se puede encontrar los conceptos subrayados por él, al respecto de lo dicho -la aportación de una nueva idea del arte de Kosuth- él dice:

Kosuth busca establecer la base estructural de autoreflexión del "hecho" artístico, y plantea que el significado de cualquier proposición depende del lenguaje con lo que está hecho. En la primera etapa, nos explica acerca de la autoreferencialidad de la realidad del arte.

Para él en la segunda etapa, "La realidad del arte", vive en el contexto y demuestra "otra manera" de la contextualidad de "La realidad del arte". Busca establecer un diálogo entre la galería y los espacios públicos, vallas publicitarias, periódicos, etc.

En síntesis, la segunda etapa, se resume con la siguiente afirmación: "La realidad se descubre a sí misma en un contexto".

En la última etapa, busca articular la estructura del contexto en la cual la realidad del arte se presenta, y reconoce esa estructura dentro de ella misma. Es decir, en este período sus obras reconocen su participación en la construcción del contexto del cual ellas hacen parte (Investigar la estructura del contexto).

En un nivel superficial, si tenemos en cuenta solamente las fechas y los períodos en que dividen Robbins e Inboden el desarrollo artístico de Kosuth, por ejemplo Robbins en sus referencias solamente cita el carácter estructural de autoreflexión del "hecho" artístico, y se plantea que el significado de cualquier proposición depende del lenguaje con lo que esta hecha, sin embargo no nos describe nada al respecto del lenguaje y de su origen, no habla acerca de la publicación de un ensayo tan importante en su momento como "Arte y filosofía, 1969", es decir que sus opiniones están expresadas de una forma muy resumidas, y tampoco subraya tanto la primera etapa del artista sobre todo las obras tituladas "Arte como Idea como Idea", que prácticamente empezaron a aparecer desde 1966 y que continua haciendo hasta

1974.

En el caso de Inboden se puede confiar más su elección de la primera etapa de las investigaciones de Kosuth desde 1965 a 1974 donde abarca la primera manifestación estructurada del arte conceptual declarado por Kosuth y también la del abanico de obras que finalizan con las prácticas de las obras tituladas "Arte como Idea como Idea".

El debate de Inboden se centra en la problemática de la obra de Kosuth, su lógica en analizar y criticar las obras que hizo en esta etapa. Como ejemplo recordamos a Inboden donde habla sobre la crítica del modernismo y su radicalización; Kosuth separó ambos aspectos, para analizar a cada uno por separado. La falta de capacidad lingüística del arte tradicional para transmitir cualquier tipo de experiencia y la producción de una iconografía del lenguaje racional que desde el arte moderno había sido muy conceptual, cuestionar la filosofía del lenguaje donde el lenguaje está comprometido.

El uso de una terminología específica para los títulos de las obras como: descripción, información, significado, investigación, contexto, preposición, etc; nos guía hacia su origen que viene a recordar nombres como Wittgenstein, Carnap y Ayer.

Inboden cuando se refiere a la primera etapa del desarrollo artístico de Kosuth tiene en cuenta los siguientes elementos en su exposición:

- La relación entre las intenciones del artista, la realidad y su obra.
- La obra es comparable a una proposición.
- El carácter de los objetos (Ready-mades) en las pre-investigaciones de Kosuth y su referencia a Duchamp y Magritte.

- Tractatus lógico-philosophicus como punto de referencia de Kosuth.

- La noción que destacamos del texto de Inboden: "La idea de arte es la única de la obra de arte individual y del arte mismo -la "idea" no en el sentido plátonico sino en el sentido de la "concepción", por lo cual la única posibilidad de definir la verdad del significado del arte es mediante "la reflexión" del concepto de arte. La intención de Kosuth es comprender el significado específico del arte, su significado, como una forma de lenguaje análogo a la realidad".

Para Kosuth hacer obras de arte y escribir textos sobre arte son la misma cosa, tal vez por esta misma razón Guercio había elegido dos textos importantes y significativos como "Arte y filosofía" de 1969 y "El artista como antropólogo" de 1975 para analizarlos. De todas formas las ideas de Inboden y Guercio son útiles para el desarrollo de nuestro estudio.

Entre el texto de Inboden y Guercio hay puntos de coincidencia, la referencia al lenguaje, la idea y la intencionalidad del artista, los materiales y su uso, la definición del arte, la referencia a otros autores, el reconocimiento de la obra através de la estructura conceptual misma. La obra, el contexto artístico y su propuesta debe ser hecha por el artista. La razón de ser de la obra que puede ser comparada con una tautología lingüística. Los trabajos de arte son proposiciones analíticas. Una obra vista en su contexto -como arte- no proporciona ningún tipo de información sobre ningún hecho -una obra de arte es una tautología-. La definición de arte como idea. Ser un artista hoy en día, significa cuestionar la naturaleza del arte. Analizar el papel del artista en la sociedad, Kosuth tiene en cuenta la noción crucial del arte como la designación intencional en favor de una manera crítica conceptual.

En lugar de eso, él pretendió comprender las dominantes dinámicas de la construcción y de la subjetividad del artista dentro de los aparatos artísticos y las mayores estructuras socio-históricas. Con la caracterización del artista como psico-análisis del lenguaje del arte, y el artista como antropólogo, principalmente incorporó la imagen de un arte socialmente comprometido y que percibe un papel distinto para el artista.

Así, para finalizar este resumen se puede mencionar una de las ideas de Kosuth: "El carácter conceptual de arte es inseparable de su uso".

I.1.4. El pensamiento artístico de Kosuth desde 1966 a 1974

En la sección anterior nos dedicamos a tratar de describir el desarrollo artístico de Kosuth, tomando como punto de partida las reflexiones de los críticos. Al mismo tiempo hemos subrayado las características propias de su formación artística.

Cuando nos pronunciamos sobre la particularidad del pensamiento de Kosuth, debemos recordar que él en su modelo de arte, intenta dar un papel de protagonismo crítico a las actividades artísticas del artista para elogiar su capacidad de autoreflexión, y de esta manera quiere excluir el papel del crítico como responsable de extraer de la obra de arte sus conceptos (Ver Gráfico N° 6).

Al replantear los pensamientos de Kosuth, hay que tener en cuenta que las fuentes literarias en el momento de evaluar las obras de un autor son de gran utilidad y entre ellas podemos mencionar las fuentes literarias directas, como los escritos de los propios artistas en formas de epistolario, diarios o memorias, notas de trabajo o escritos teóricos, así como las fuentes testimoniales, entrevistas, encuestas y declaraciones, etc.

En el pensamiento artístico de Kosuth desde 1966 se puede encontrar los pasos para hacer un arte y una crítica antiformalista, y su concepción individual de la naturaleza del arte; si se entiende por esta palabra hacer la abstracción de la realidad exterior, que fue una idea nueva que surgió al principio del siglo con algunos artistas que aportaron nuevos conceptos al arte, e idearon un lenguaje de arte diferente del tradicional a las vanguardias históricas, como: Picasso, Malevitch, Kandinsky y Mondrian.

"Escritos sobre arte conceptual y sus modelos" (Kosuth, 1967), en este ensayo, el autor plantea que los objetos de su arte están hechos de materia inorgánica, completamente sintética y antinatural, sin embargo, de "conceptos" más que de los materiales encontrados. Las obras de Kosuth son modelos. Kosuth cree que las obras actuales de arte son ideas más que "ideales", los modelos son una aproximación visual de un objeto particular de arte que se tenía en la mente. Kosuth dice que sus modelos son reales y que son objetos de interés del arte, ellos son objetos de arte (Ver Gráficos N° 6,7 y 8).

Los gráficos que vienen a continuación aclaran las ideas de Kosuth acerca de los pensamientos artísticos, y es una manera de sintetizar sus comentarios ordenadamente.

Kosuth cree que el arte realista puede ser considerado real, proyectándose uno mismo en la realidad ficticia de la obra de arte. Este proyecto antropomórfico no es inteligente ni artístico. El arte parece ser una teoría hecha por el hombre y la idea de belleza en arte significa placer, apreciación e interés en algo transmitido a nuestra conciencia que vale en sí mismo sin ninguna implicación directa o utilidad. Las palabras como la percepción, el conocimiento, la idea general de algo, la experiencia, la verdad están formuladas de la siguiente manera: "Básicamente, los temas teóricos tales como la ciencia y la filosofía llegan a un nivel epistemológico directa o indirectamente a través de la percepción física o lo tangible. La exactitud con que directamente percibimos el mundo corresponde a la perceptibilidad de nuestros sentidos; de este modo, la base entera de nuestro conocimiento existe completamente en una proyección, empíricamente basado sobre una idea general que hemos adquirido por experiencia, lo que parece no ser. Todo pensamiento o conocimiento o la "verdad" es procesado por el hombre." (22)

Kosuth redactó una nota muy breve en el año 1968, que tituló **"Notas sobre lo específico y lo general"**, (en su momento no se publicó), en ella percibe la idea que Kosuth tiene del arte y su origen es el aspecto de la generalidad que está conectada a un objeto específico (Ver Gráficos N°6 y 8). Específicamente la cosa verdadera está ahí, delante de usted, lo que ella significa para usted, más allá de su físico específico es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje (Ver Gráficos N°6, 7 y 8). Él afirma que un objeto **"Apoya"** las ideas del artista porque su valor descansa fuera del objeto; esa es la razón de existir, conectada a un contexto de arte. Acerca de Judd, él nos dice que el trabajo de Judd llega a ser caracterizaciones específicas de sus ideas generales en un nivel experimental y, paradójicamente, son además caracterizaciones generales de sus ideas específicas en un nivel conceptual. Ha intentado tener la existencia de su trabajo en un nivel general en tantos aspectos como fue posible, aunque, desde luego, en algunas obras lo ha manifestado, la unión y el aparente tema del trabajo son específicos como una manera de construir un contexto para esa obra, (o como prefiere llamarlo **"INVESTIGACION"**). (Ver Gráfico N°6 y 7)

Posteriormente en el año 1969 Kosuth publicó un ensayo cuyo objetivo era plantear su teoría (**Arte y Filosofía**), y así como anteriormente hemos recordado que Victoria Combalía al respecto afirma que este artículo de Kosuth tuvo importancia por dos razones: Primero por que se trata del (casi) único documento de carácter programático (ya que se opone a una serie de personas y concepciones determinadas a la vez que propone otras nuevas), y segundo por que prácticamente, no ha habido ninguna <<contestación>>, a nivel teórico de tal postura.

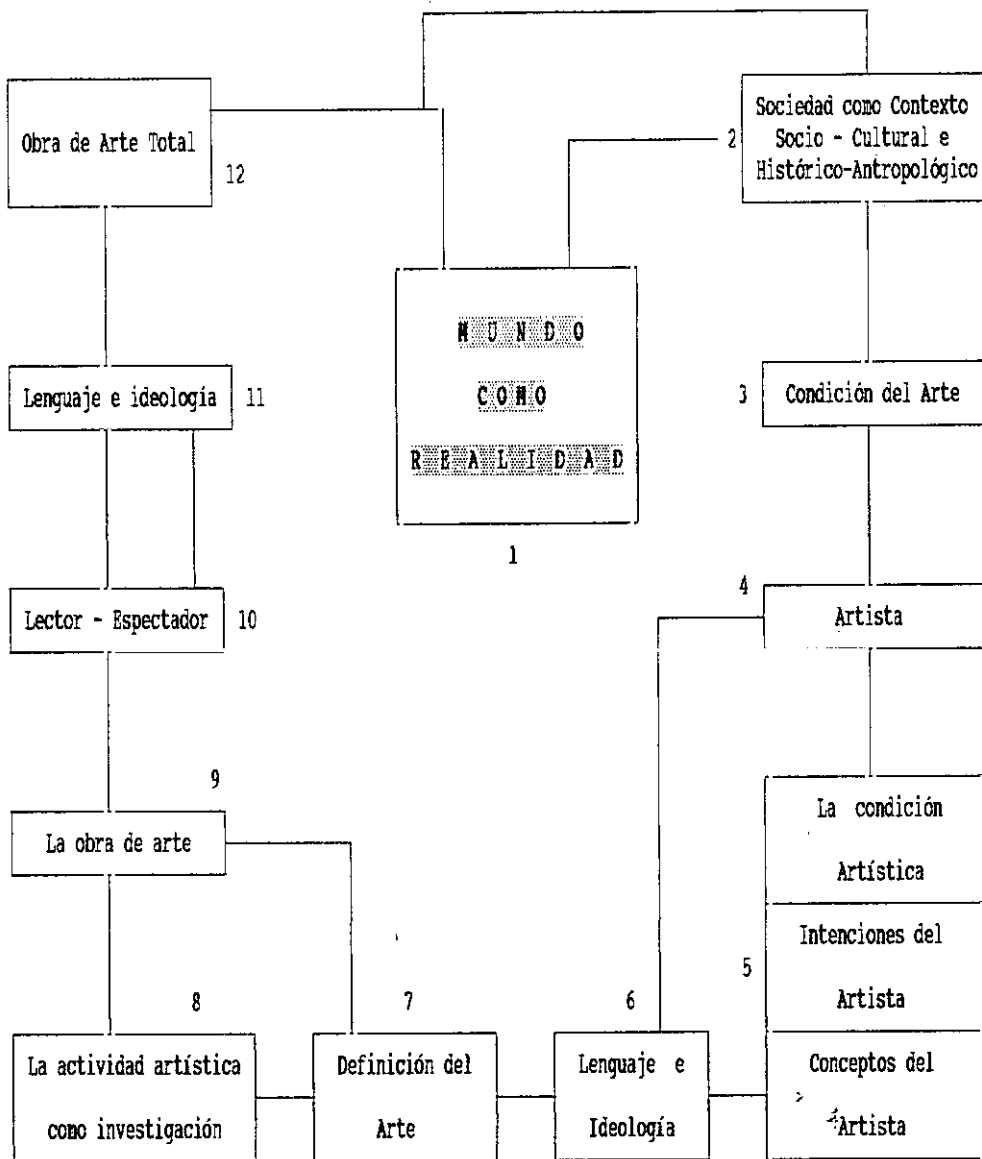


GRAFICO N° 6

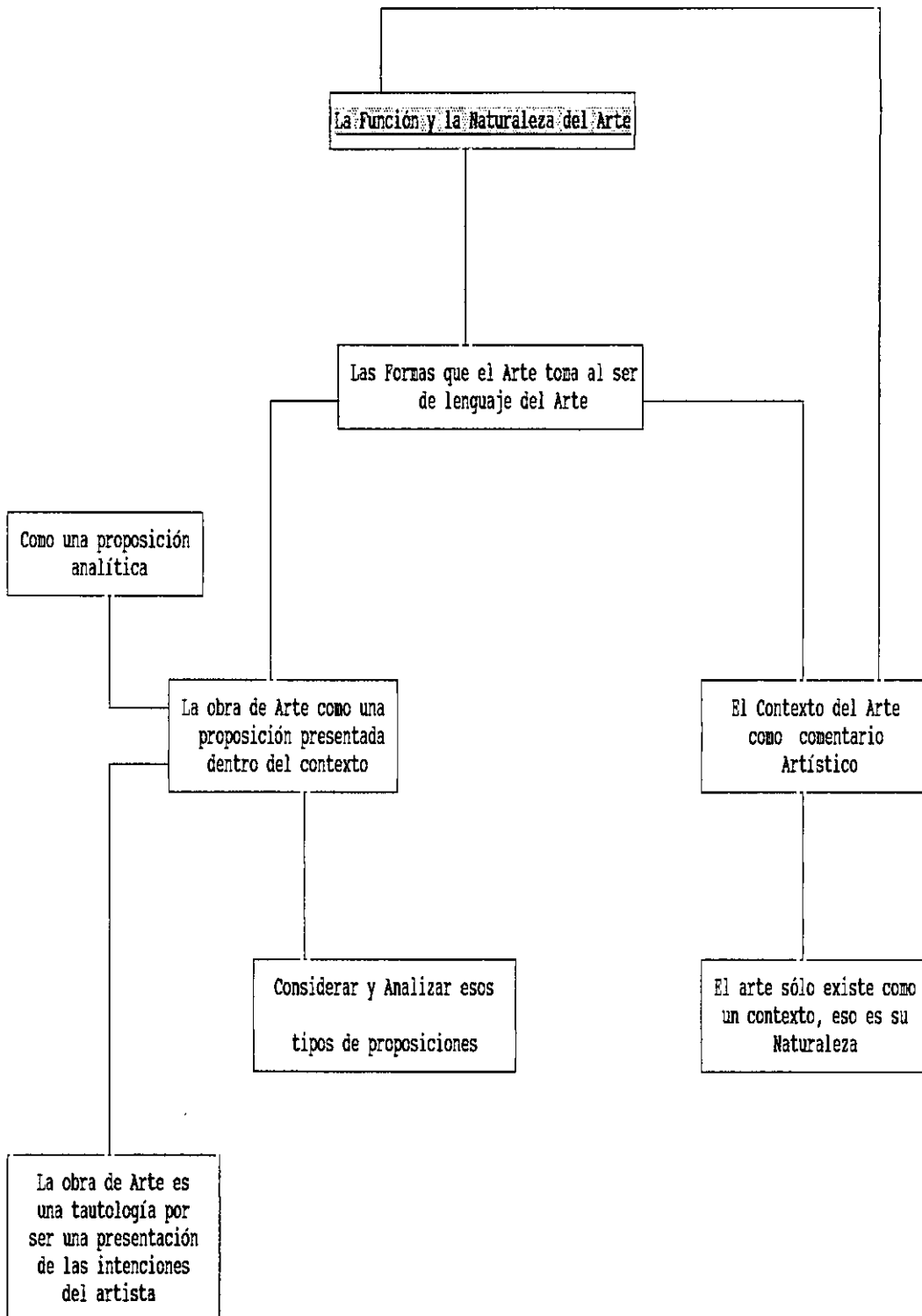


GRAFICO N° 7

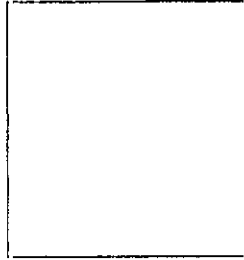
En este ensayo (Arte y Filosofía), podemos seguir el hilo conductor de su investigación hasta formular su teoría, y sobre todo la influencia de la filosofía de Wittgenstein, Ayer y Carnap; y en lo artístico nombrando a Reinhardt, Judd, Morris, Johns y Duchamp.

Kosuth cita las ideas de: Ayer, Urmson, James Jeans, informándonos de los primeros pasos que da y como después acudiendo a la filosofía analítica formula su teoría; sin embargo antes de entrar en su debate sobre la función del Arte, o la naturaleza del Arte, nos llama la atención sobre la situación de la filosofía y el Arte en el siglo XX. Él opina que el siglo XX ha sido la época que podríamos llamar "del fin de la filosofía y del principio del arte", como tendencia general de la situación. Existe una correlación entre el "fin" de la filosofía y el "principio" de el arte, no en un sentido mecanicista, pero ésta correlación no es absolutamente coincidente; y continúa, para explicar ambos fenómenos, "soy yo quien establece esa correlación, soy yo quien la saco a relucir para analizar la función del arte y su consiguiente viabilidad". En realidad lo que está explicando es que nosotros podemos comprender los razonamientos de su obra, y hacer inteligible el concepto de arte conceptual.

Kosuth, examinó la función del arte pero antes de empezar su debate, mencionó a Donald Judd, quien afirma: "La mayor cualificación para una posición mínima en pintura es que los adelantos artísticos de ningún modo son siempre adelantos formales".

Las ideas del Artista

El objeto de Arte (La Obra)



El Contexto del Arte

El Lenguaje

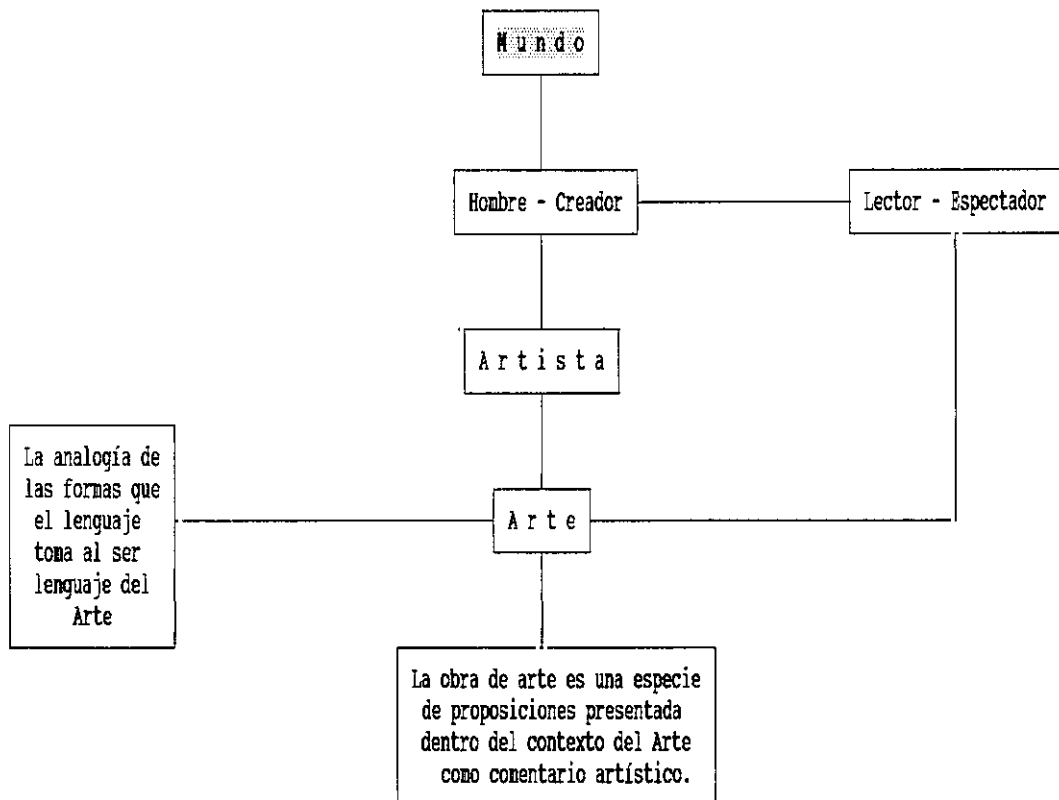


GRAFICO N° 9

Kosuth divide su ensayo con respecto a la necesidad de su problemática en:

- 1.- La separación entre estética y Arte.
- 2.- Tratar brevemente el Arte formalista como defensor de la idea de una estética artística.
- 3.- La formulación de la analogía del arte con una proposición analítica.
- 4.- Defender que la existencia del arte como tautología es lo que permite que el arte se mantenga por "encima" de las presunciones filosóficas.

Kosuth en su ensayo, observó los cuatro puntos anteriormente citados, sin embargo en la opinión de Victoria Combalía en "La poética de lo neutro" hubo grandes vacíos en su forma de análisis, interpretación y juicio valorativo.

Se retomará en otros capítulos de la tesis este ensayo para realizar un análisis crítico y detallado; y por ahora se vuelve a nuestra síntesis acerca de las opiniones expuestas en este texto. Kosuth afirma:

"A. ¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? (Ver Gráfico N°7) Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser lenguaje del arte, podremos comprender que una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. De ahí podemos dar un paso más y pasar a considerar y analizar esos tipos de "proposiciones". (Ver Gráficos N°6, 7, 8, 9 y 10)

B. A.J. Ayer, al evaluar la distinción Kantiana entre lo analítico y lo sintético, dice algo que puede sernos útil: <<Una proposición es analítica, cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia. La analogía que quiero establecer refiere a la condición artística y a la condición de la proposición

analítica.

..., las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas > > .

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que < < si alguien dice que es arte, lo es > >). (Ver Gráficos N°7, 9, 10 y 12)

C. ..., la "condición artística" del arte sea un estado conceptual. Que las formas lingüísticas con las que el artista formula sus proposiciones sean con frecuencia códigos o lenguajes "privados", es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los constreñidos morfológicos". (Ver Gráfico N°12)

D. Otro modo de formular (A,B y C) en relación al arte, lo que Ayer decía del método analítico en el contexto del lenguaje, sería el siguiente:

La validez de las proposiciones artísticas no depende de ningún supuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas. El artista, como el analista, no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas. Lo que le preocupa son:
1) El modo como el arte puede crecer conceptualmente, y 2) Que deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese crecimiento. En otras palabras, las proposiciones del arte no son de carácter fáctico sino lingüístico, o sea, no describen el comportamiento de objetos físicos, ni siquiera mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. Por ello podemos decir que el arte opera según una lógica. Y veremos que el sello característico de una investigación puramente lógica es su examen de las consecuencias formales de nuestras definiciones (de arte) y no de las cuestiones de hecho o empíricas. (Ver Gráfico N°6)

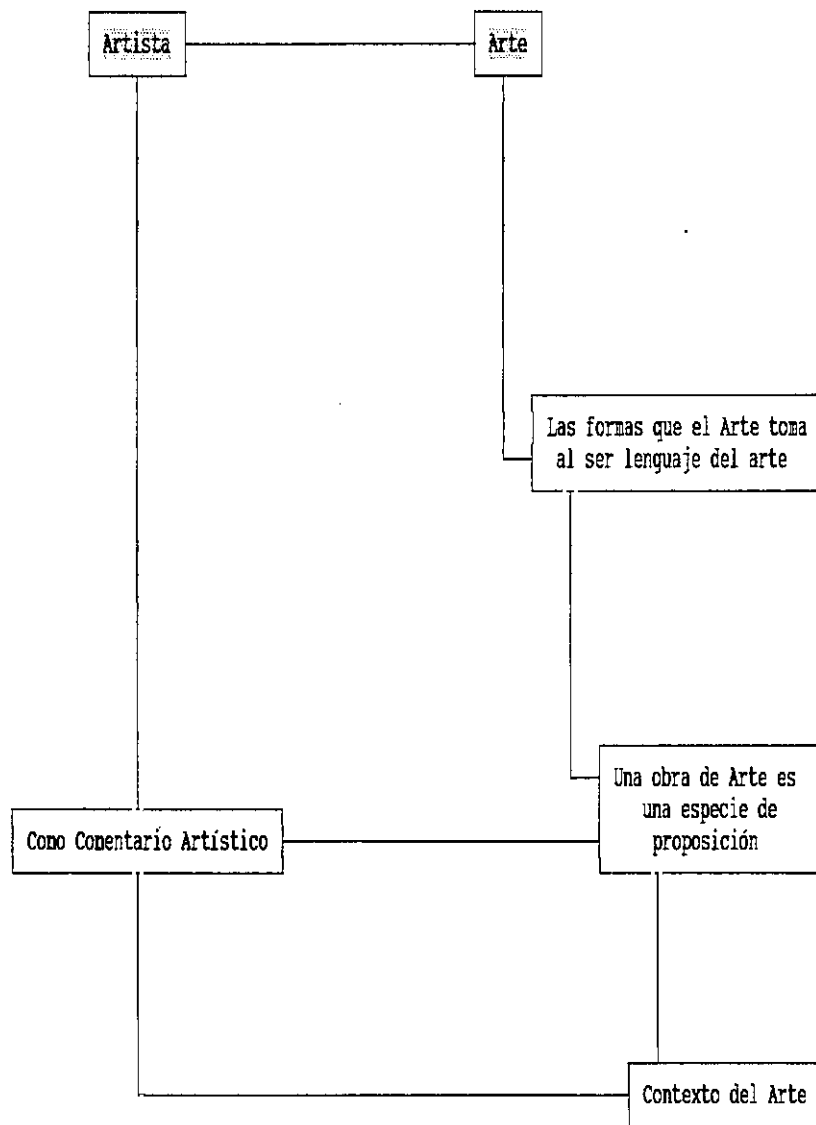


GRAFICO N° 10

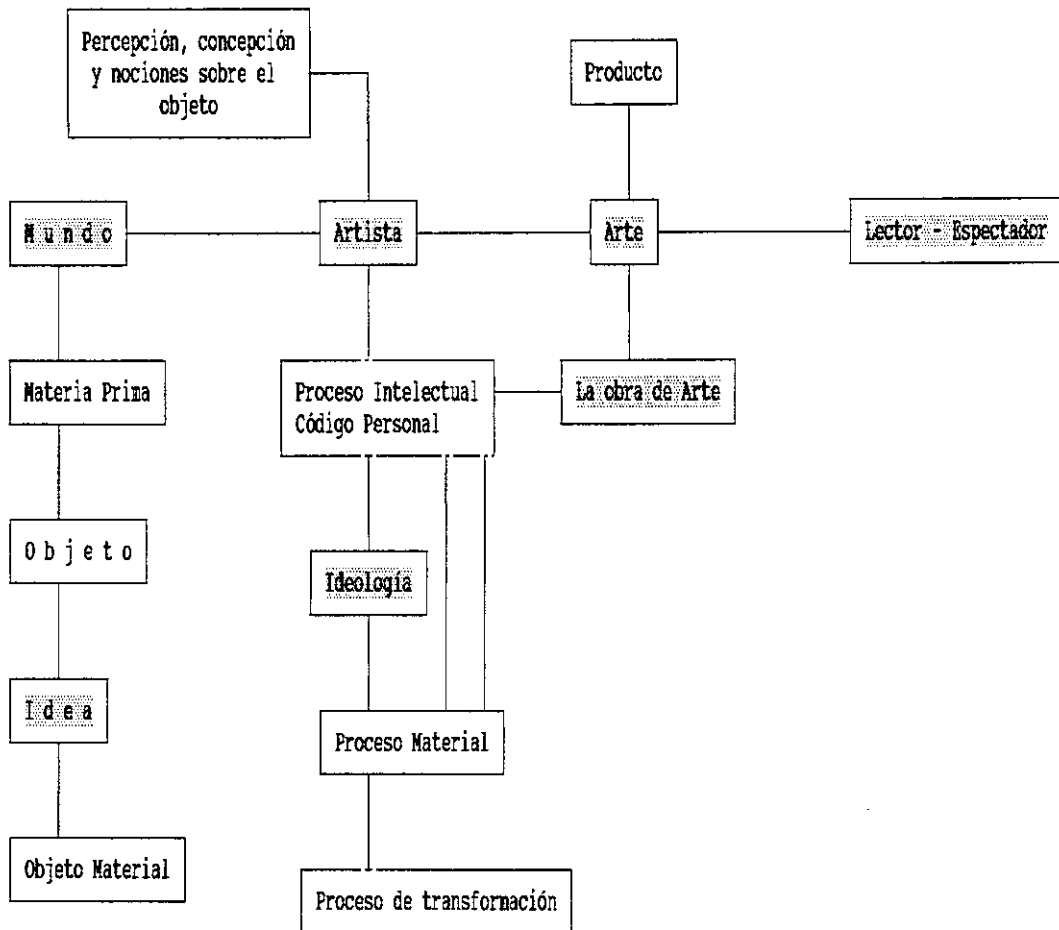


GRAFICO N° 11

Las intenciones del artista



La "condición artística" de la obra de arte es un estado conceptual.

La definición del arte

GRAFICO N° 12

E. Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la "idea artística" (u "obra") y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto a arte sin salir del contexto artístico para su verificación.

F. La irre realidad del arte "realista" es debida a su estructuración como proposición artística en términos sintéticos: Uno se siente constantemente tentado por "verificar" empíricamente la proposición. El estado sintético de realismo no nos lleva, completando el círculo, a un nuevo dialogo con el más amplio andamiaje de problemas sobre la naturaleza del arte (como ocurre con la obra de Malevitch, Pollock, Reinhardt, el primer Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, Lewitt, Morris y otros), sino que nos sentimos desplazados de la "órbita" del arte y arrojados a un "espacio infinito", el de la condición humana.

G. Dado que las formas de arte que pueden ser consideradas proposiciones sintéticas son verificables en el mundo, para comprenderlas debe abandonar la estructura tautológica del arte y considerar la información "exterior". Pero para considerarlas como arte es necesario considerar esa misma información exterior por que la información exterior (las cualidades experienciales) tienen su propio valor intrínseco. Y para comprender ese valor no se necesita un estado de "condición artística".

A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo).

H. La noción de "uso" también es importante para el arte y para su "lenguaje".

I. Un objeto sólo es arte cuando se haya situado en el contexto del arte, por ejemplo uno de los cubos de Judd. (Ver Gráficos N°7, 8, 9 y 10)

J. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte. (Ver Gráfico N°6)

K. La definición "más pura" del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto "arte", en lo que éste ha venido a significar actualmente. Como la mayoría de términos con sentidos bastante específicos, pero de aplicación corriente; el arte conceptual es considerado por muchos como una tendencia. En cierto sentido es innegable que es una tendencia puesto que la "definición" del arte conceptual es muy próxima a los sentidos del arte en sí.

L., los objetos no tienen conceptualmente la menor importancia para la condición del arte. Eso no quiere decir que determinada investigación artística no emplee objetos, sustancias materiales, etc... dentro de los confines de su investigación. Por ejemplo, las investigaciones llevadas a cabo por Bainbrige y Hurrell son excelentes muestras de ese uso de objetos". (23) (Ver Gráficos N°6 y 11)

En el mismo año (1969) Kosuth publicó otro texto muy breve: "Statement for Whitney Annual exhibition", 1969, (Declaración para la exhibición anual de Whitney), en el (Museo Whitney de Arte Americano: Nueva York, 1969) que fue su primera publicación.

La obra de Kosuth está en una área que podría ser considerada como el heredero de la pintura y la escultura occidental, sin

embargo no lo considera que fuese ni pintura ni escultura, pero más bien es una <<investigación de arte>> (Ver Gráficos N°6 y 8). Hay dos razones para esto:

1) "La palabra arte indica el contexto general de mi actividad, mientras que la palabra "pintura" y "escultura" atribuyen cualidades particulares a los materiales usados dentro de mi investigación de arte, de igual manera, como implicar una relación entre mi arte y el origen del arte en el campo morfológico.

2) Una de las desventajas adicionales de términos específicos tales como la pintura y la escultura es el carácter "definitorio", y la limitación subsiguiente del área de la consideración. Esta limitación podría parecer ser contraria a la naturaleza del arte en nuestro tiempo".(24)

Kosuth -en el siguiente ensayo- : "Footnote to poetry" (Nota de pie de página a la poesía), que en su momento no se publicó -afirma- : "La evolución de arte abandonará la experiencia visual como base fundamental suya, y esta experiencia está fuera de razón de ser"(25). Dejamos atrás los años sesenta para seguir en el tiempo hacia el futuro, un futuro no tan lejano, en la década de los setenta coincidimos con otros cambios cualitativos en el pensamieto de Kosuth y por consiguiente en su obra.

1970 comienza con un obra escrita y su primera publicación fue una Nota introductoria para el editor Americano ("Introductory note by the American editor") en Art-Language [coventry], y Kosuth llega a ser editor americano de la revista inglesa Art-Language en 1969. La publicación de este ensayo fue su introducción en el segundo número, e inició formalmente su asociación con el grupo Arte y Lenguaje (The Art-Language group).

Kosuth en un contexto cultural abarrotado de actividades artísticas comienza a reflexionar sobre la situación para subrayar su ideología artística en tal contexto. Describiendo sobre las actividades de arte de las tendencias americanas las divide en tres áreas:

- A. Lo "estético"
- B. Lo "reactivo"
- C. Lo "conceptual"

Explicándonos que lo estético o arte "formalista" y su crítica está directamente asociado con un grupo de escritores y artistas que trabajaban en la costa este de los Estados Unidos (con seguidores en Inglaterra). La noción general del arte como declaró Clemente Greenberg:

"El juicio estético es dado y lo contiene la experiencia inmediata del arte, y los juicios estéticos son también involuntarios, ellos están de acuerdo con lo puesto".(26)

El artista no participa en el compromiso conceptual (tal como las funciones del crítico en su papel tradicional) de la construcción de la proposición de arte. Si la estética está interesada en la discusión de la percepción el artista está solamente comprometido en la construcción del estímulo; él está dentro del concepto, de "la estética como arte" y entonces no participa en la formulación del concepto. En cuanto que las experiencias visuales, de hecho las experiencias estéticas, son capaces de separar la existencia del arte, la condición del arte en la estética o en el arte formalista es exactamente aquella discusión o consideración de conceptos como examinar el funcionamiento de un predicado particular en una proposición de arte.

Después se dedica hablar sobre la segunda discusión que lo llama el arte "reactivo", será necesariamente conciso y

simplista. Para muchos el arte "reactivo" es (un montón de deshechos) de las ideas del arte del siglo XX: -mezcla-referencia, 'evolucionario', Pseudo-histórico, 'el culto a la personalidad', etc; muchos de los cuales pueden ser descritos como una serie de acciones ciegas.

Se puede explicar esto en parte por la vía que el quiere; como el artista procede con "el cómo" y "el por qué". Explicando Kosuth: "'el por qué' se refiere a las ideas de arte y 'el cómo' se refiere a los elementos formales (con frecuencia al material) usado en la proposición del arte (i o cómo lo llamó en su propia obra "la forma de presentación"!)). Pero el trabajo que se enfoque en el aspecto "cómo" del arte simplemente está tomando una superficial y necesaria reacción gestual, solamente una elección "formal" consecuente fuera de unos cuantos posibles. También una negación parecida a la naturaleza conceptual del arte (o "por qué") siempre continua a una conclusión primitiva o antropocéntrica acerca de las propiedades artísticas".(27)

El 'cómo' del artista es el que relata el arte del oficio (arte) y después considera la actividad artística como construcción . El marco en el que trabaja es por fuera un orden histórico, lo cual toma en cuenta solamente las características morfológicas de la actividad artística precedente. Este ímpetu reaccionario nos ha dejado con un tipo de intrincada "inflación artística".

Por último Kosuth explico lo "conceptual", adopta ideas o actividades extremas, se puede decir un extremismo revolucionario de arte, para él lo conceptual está basado en una investigación en la naturaleza del arte. Así, no es solamente la actividad de construir la proposición de arte, sino un funcionamiento, un pensamiento, de todas las implicaciones, de todos los aspectos del concepto de 'arte', por que en la dualidad insinuada de la percepción y la

concepción en el arte anterior, el crítico ha sido el beneficiario.

En síntesis, "arte conceptual" es una investigación realizada por los artistas que comprenden que la actividad artística no está limitada solamente al estado de las proposiciones de arte, sino aún más lejos, la investigación de la función, el significado, el uso de cualquier y todas las proposiciones de (arte) y sus consideraciones dentro del concepto general del término "arte". (Ver Gráficos N°6, 7 y 8)

Lo fundamental de esta idea del arte es el entendimiento de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones del arte, sean del pasado o del presente, y a pesar de todos los elementos usados en su construcción. (Ver Gráficos N°7, 8 y 9)

En el año 1970 para Kosuth fue un año lleno de actividades culturales-artísticas, sigue escribiendo ensayos y hace un gran esfuerzo para aclarar sus ideas.

En este año escribe otro texto: "La Introducción a la función" ("Introduction to function") (Turín: Sperone, 1970, pág 41,42), en la primera parte de esta introducción afirma:

"La función se refiere al 'contexto de arte'". (28)

"El arte sólo existe como un contexto", eso es su naturaleza, no tiene otras cualidades. (Ver Gráficos N°7 y 9)

Su primer interés excluye la materia y la estructura(s) usada.

El final y último (sin referencia al tiempo) contexto no está limitado como una cualidad atribuida es decir, (no como las proposiciones exactamente).

Kosuth acerca de la 'naturaleza del sujeto' dice, "a causa de la naturaleza del sujeto el final y el último contexto es desconocido (excepto en términos personales) y no puede existir de ninguna manera aún "gestalt" o ninguna entidad icónica implicada.

El arte sólo está relacionado con lo siguiente (Directa e indirectamente) en su relación a una investigación y no en algún sentido (implicado de otra manera) 'objeto mental'.

En la segunda parte (la introducción 2) del ensayo Kosuth nos explica qué quiere decir '**Arte como Idea como Idea**', y si seguimos los pasos de sus análisis, podemos observar que un examen de su 'subtítulo' dará una perspectiva del procedimiento utilizado.

Subtítulo: "Arte como Idea como Idea".

"Arte como Idea/ como una Idea" o, la representación del concepto del 'arte conceptual' como una Idea del arte- como (una forma separada) la representación (únicamente) de una "concepto" particular de la obra de arte.

Así, sus obras pueden ser consideradas proposiciones unitarias igual que las proposiciones del 'arte'; cada unidad no tiene valor inherente o significado en ningún sitio que otro, ya que los límites están dados temporalmente y funcionan dentro de un 'juego-parecido' de arena, con cambios de uso y significado.

En la School and Visual Art de Nueva York, publicaba una revista con nombre de "The Utterer" (Palabras, declaración o expresión), Kosuth publicó por primera vez un texto llamado "**A Short Note: Art, Education and Linguistic Change (Arte, Educación y Cambio Lingüístico, una nota breve)**", en este texto, Kosuth nos explica la situación ideal del arte, y

afirma:

"Idealmente, en el nuevo arte cada artista crea su propio lenguaje. Esto fue necesario para que el arte llegue a ser una especie de "ciencia pura" de la creatividad, el nuevo artista debe no sólomente construir nuevas proposiciones, sino intentar crear una completa nueva idea de arte. Y únicamente si llega a ser esto, es que ha hecho realmente alguna contribución individual." (29)

Al respecto de esta entrevista y otros textos de Kosuth como "Arte y Filosofía", "Art as Idea as Idea ", lo explicaremos en su capítulo correspondiente.

Al retomar el hilo de los pensamientos Kosuthianos, nos encontramos ante otro texto de 1970, cuya primera publicación en "Conceptual Arte and Conceptual Aspects" [ex. cat.] (Arte Conceptual y los Aspectos Conceptuales), (Nueva York: Centro Cultural de Nueva York), este texto está compuesto por una serie de citas de autores como: Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Stephen Kaltenbach, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Ian Baxter, Robert Barry, Hans Haacke, Daniel Bruen, Bernar Venet, Ian Wilson, Mel Bochner, Saul Ostrow, Lawrence Weiner, Ed Ruscha, Donald Burgy, James Lee Byars, Adrain Piper, AD Reinhardt, Marcel Duchamp, Barnett Newmann, Sol Lewitt, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Walter De Maria, Yves Klein, Robert Smithson, Frank Stella, Kasimir Malevich, Allan Kaprow, John Cage, Robert Rauschenberg, Piet Mondrian, Carl Andre, Laszlo Moholy-Nagy, en la opinión de Kosuth las ideas artísticas de las personas elegidas, aportaron nuevos conceptos al mundo de arte. Es decir formularon nuevas proposiciones acompañado de un nuevo lenguaje artístico. Victoria Combalía no esta de acuerdo con esta postura categórica de Kosuth el cual incluye unos cuantos artistas y excluye otros. En la lista de Kosuth no están nombres como Picasso, Matisse, etc.

El arte conceptual, es una investigación hecha por artistas - Kosuth en su, "Statement from information" (La declaración de la información)(20), la primera publicación en Information [ex. cat.] (Nueva York: El Museo de Arte Moderno, 1970)- que comprenden, que la actividad artística no está sólomente limitada al marco (estructura) de proposiciones del arte, sin embargo, la investigación de la función, el significado, y el uso de algunas y todas las proposiciones de arte, y sus consideraciones dentro del concepto general del término "Arte", y también la dependencia del artista a los críticos o escritores de arte para cultivar las implicaciones conceptuales de sus proposiciones de arte y discutir sus explicaciones, es irresponsabilidad intelectual ó una clase del misticismo genuino.

El fundamento a esa idea de arte es el entendimiento de la naturaleza lingüística de todas las propociones de arte, ser ellos del pasado o del presente, y a pesar de todo, de los elementos usados en su construcción. Kosuth dijo:

Cada unidad de una proposición de (arte) está funcionando con un marco importante:

La Proposición

I

Cada proposición es una unidad, que está funcionando dentro de un gran marco:

Mi Arte

II

Mi arte es una unidad que está funcionando dentro de un gran marco:

El Contexto de Arte

III

y,

El concepto de arte es un

Concepto

, que tiene un particular

IV

significado y un particular tiempo, pero que existe solamente como

una Idea usada por artistas vivos,

V

los cuales últimamente existen solamente

como Información

VI

En otros términos para Kosuth el arte consiste en su acción de colocar esta actividad (La Investigación) en un contexto de arte (Ejemplo: Arte como Idea como Idea).

En el "notes on Crane" de 1970, Kosuth se refiere a la obra

Crane que había sido realizado por David Bainbridge en 1966. El Crane dió una oportunidad a Bainbridge y a Terry Atkinson para que cuestionen la designación intencional en arte. Kosuth en 1970 había considerado que "el arte existe conceptualmente porque el hombre sólo existe conceptualmente".

Hay dos interrogantes acerca del arte; el "¿Por qué?" y "¿el cómo?", Kosuth dijo "el por qué" es acerca del arte, y "el cómo" sobre la presentación. Esta afirmación está descrita en las diferencias entre "el cómo" y el "por qué" de 1970.

En el año 1971 Kosuth vuelve a escribir otro ensayo importante: "Context text" (Contexto texto), la introducción a The Sixth Investigation 1969, proposición 14 (Colonia: Gerd de Vries, 1971): Que tiene en cuenta:

- A. Sobre la idea de 'Arte Conceptual'
- B. Sobre Arte y Estética
- C. Acerca de Arte y Lenguaje
- D. Acerca de la investigación como un proceso de trabajo; la unidad de una proposición de arte.

Hay que recordar que Kosuth desde 1966 a 1971 escribió frecuentemente ensayos, discutiendo sobre arte, sin embargo entre ellos tenemos que tener en la memoria los textos importantes como : "Art after Philosophy" (Arte y Filosofía), "Introductory Note to Art-Language by The American Editor", (La Nota Introductoria al Arte-Lenguaje, por el Editor Americano), "Introduction to Function" (La Introducción a la Función), "A Short Note: Art, Education and Linguistic Change" (Una Nota Breve: Arte, Educación y Cambio Lingüístico), "Art as Idea as Idea": An Interview with Jeanne Siegel (Arte como Idea como Idea: Una Entrevista con Jeanne Siegel), y por último, "Contex Text" (Contexto Texto) de 1971, que nos dedicamos a describirlo.

Hemos visto que hubo cuatro puntos importantes en el texto. Sobre el punto A, Kosuth percibe su propia obra como algo desprendido de los materiales, tiene más en cuenta el significado de la obra que los materiales usados dentro de un contexto de arte, y comprendió que los materiales eran transitorios y casi totalmente dependiente del soporte de la información. También entendió que el arte no estaba en los materiales usados sino en el significado, y de ahí surgieron sus razones para llamar a sus actividades "Arte Conceptual". El paso siguiente en la obra Kosuthiana es reemplazar el término 'obra' por proposiciones de arte, y así lo hizo. El término "arte conceptual", en este caso significa que el artista está comprometido a una investigación (Conceptual) o un método de información dentro de la naturaleza del arte. El término "arte" usado aquí, se refiere a la actividad, no a el residuo físico del resultado final.

El uso de objetos en arte como instrumentos pueden hacer frente, continuando la ampliación de la complejidad del asunto en el arte. Y por esta razón, en este momento, que los textos son el resultado necesario de la actividad del "arte conceptual".

Los objetos usados en la obra de Kosuth, Bainbridge o Hurrell, son como un tipo de lenguaje normal para lo cual un soporte del lenguaje es necesario para comprender los términos implicados.

"El uso de las investigaciones conceptuales, afirma Kosuth, - es obviamente de la filosofía. En otras palabras, el sujeto-asunto de las investigaciones conceptuales es el significado de los elementos o proposiciones en un contexto del arte, y no nuestra opinión subjetiva o nuestra percepción de ellos como entidades (en Filosofía) en el mundo. Por tanto, expresarlo simplemente, el "Arte Conceptual" significa meramente una "investigación conceptual de arte".

Punto B: Sobre Arte y Estética

Siguiendo el razonamiento de Kosuth sobre el tema, él opina que la diferencia entre el arte y la estética es quizás lo

más importante, es necesario separar los tratados estéticos del arte con las opiniones sobre la percepción del mundo en general. En las ideas expresadas por Kosuth anteriormente, en 'Arte y Filosofía', también tuvimos las mismas reflexiones acerca de arte y estética por lo que casi prácticamente no añade ningún elemento nuevo en su discurso.

Kosuth tiene en cuenta la opinión de Wittgenstein cuando dice: "El significado es el uso". Cualquier consideración de un objeto hecho por el hombre en términos estéticos es separado de su uso (y así el "significado"). A no ser que, desde luego aquel uso sea únicamente y primariamente estético, por ejemplo un objeto tal podría ser decorativo.

Punto C: Acerca de Arte y Lenguaje

Hay una clase de interdependencia entre los dos aspectos. El arte puede ser tratado como un lenguaje en sus propios términos internos, y puede ser analizado en un estudio paralelo de lingüística y filosofía lingüística. No debemos confundir las dos actividades. Kosuth nos plantea una pregunta: Si el arte existe por razones no estéticas, ¿Cuáles son esas razones y cómo una proposición de arte funciona dentro de esas razones respecto al mundo?.

Otra vez Kosuth vuelve a repetir sus ideas expuestas en los ensayos precedentes, por ejemplo:

Si alguien considera las formas de arte tomadas como el lenguaje del arte, uno puede realizar entonces (en ese caso) una obra de arte como una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como un comentario sobre el arte. Un análisis de los tipos de proposiciones muestran las obras de arte como proposiciones analíticas. Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo tienden a fallar.

Más adelante Kosuth argumenta:

"La ausencia de la realidad en el arte es exactamente la realidad del arte".

Kosuth relaciona los asuntos de su trabajo (su actividad como artista) con arte y lenguaje, y nos dice que los asuntos son complejos a discutir.

Punto D: La investigación como un proceso de trabajo; la unidad de una proposición de arte:

Su primer uso del término "proposición" para su obra fue cuando empezó sus series: "Arte como Idea como Idea" en 1966.

Explicando Kosuth que: Cuando amplía fotoestatos estos no deberían ser consideradas como pintura o escultura o incluso "obras" en el sentido usual -con el fin de ser, Arte como Idea. Concluyendo, se refería al material físico de la fotografía como forma de presentación de la obra y refiriéndose a la entidad del arte como una proposición, un término que tomó prestado de la filosofía lingüística.

Kosuth al mismo tiempo comenzó a pensar en términos de proposiciones de arte mientras consideraba al mismo tiempo la analogía entre el lenguaje y el arte. Así empezó a considerar las proposiciones lingüísticas como proposiciones artísticas. La primera serie de **Arte como Idea como Idea** surge de las definiciones del diccionario, comienzan a inquietar a Kosuth en su naturaleza icónica, no en sentido visual, porque eso él lo tenía resuelto con éxito, pero en el sentido de una singular icónica aislada "Idea", con límites ampliados, un comienzo y un final.

Al principio esto era un aspecto positivo de la obra para él, le gustaba la idea de elegir un concepto de arte. Posteriormente, Kosuth en las investigaciones fué capaz de escaparse al uso sintético del "Ready-made".

Ese camino paralelo era más que una palabra, frase, párrafo, función del texto que en un "elemento en el tiempo y espacio" la función, aún implicada.

Kosuth afirma:

"Cada unidad de una proposición de "arte" está funcionadno dentro de un marco más grande (Mi arte), y mi arte es solamente una unidad que está funcionando dentro de un

marco más grande (el concepto del arte) y el concepto de "arte" es un concepto que tiene un significado particular (Concreto) en un tiempo concreto, pero que existe solamente como una idea usada por el artista vivo y que existe por último solamente como información (cultural)".(31)

En nuestra búsqueda para encontrar nuevos elementos en el pensamiento artístico de Kosuth, nuevamente otra vez el año 1971, nos quedará por comentar sólo un texto: "La pintura frente al arte frente a la cultura" (o, por que tu puedes pintar si tu quieres, esto probablemente no será problema)", y después publicó: "Declaraciones para el congreso de arte conceptual" de 1973, y el año 1974 es donde finaliza la creación de las obras tituladas "Arte como Idea como Idea". Posteriormente, en el mismo año escribió: "(Las Notas) sobre un arte 'antropologizado', 1974"; y prepara otros textos para el año 1975 como: "Una noticia para el público" (que fue un proyecto para la Galería Leo Castelli de Nueva York), y "El Artista como Antropólogo".

Volviendo a retomar el tema, hemos dicho que Kosuth escribió: "La pintura frente al arte frente a la cultura" que fue un discurso ofrecido en la Universidad de Santiago de Chile; el Instituto de Arte Cleveland; y el Colegio de Arte Coventry, Coventry, Inglaterra, en 1971. El contenido de su conferencia nos comunica casi las mismas ideas expuestas por él en los años anteriores. En la realidad sigue haciendo defensa y explicando la razón de ser de su propia obra individual dentro del campo de arte conceptual, practicando su metodología y teoría para defender el arte en general, con un buen aprovechamiento de su experiencia de hacer arte.

Habló de la historia de la pintura y de la historia de hacer "otros mundos"; que son de ordenes sociales, mitos históricos, sueños religiosos o un viaje hacia un mundo interior personal.

La pintura ha sido un rectángulo mágico: Una ventana al otro mundo. Ver la pintura (Un cuadro) era encontrar la pintura sobre una superficie bidimensional, y encontrarla sobre una pared, en este sentido la pintura ha sido el lenguaje del arte en tiempos modernos; entonces el concepto de arte sólo significa algo concreto como pintura o escultura.

Describiendo sobre el lenguaje, el dijo, "La fisicidad del lenguaje del arte, como cualquier lenguaje, debería ser transparente, y para conocer la realidad lingüística de arte hay que saber su sistema y su organización de la realidad, es como si te hablan en húngaro, que sin conocerlo solo llegarás a percibir sus propiedades físicas y no su infraestructura semántica". (31)

Al comienzo de los años sesenta el lenguaje de la pintura sufrió un colapso. Anteriormente hemos visto que para Kosuth formular nuevas proposiciones en el arte significa primordialmente inventar un arte nuevo, y en esta relación nos habla como ejemplo de las banderas de Jasper Johns.

Kosuth percibió que para presentar el mundo interior, debería tener en cuenta el proceso de la observación exterior, examinando el contexto del arte, investigar el significado, y finalmente reflexionar sobre la realidad.

Hay que tener en cuenta la relación teórica-práctica que hubo entre Kosuth y los minimalistas -Judd, Flaving, Morris, Lewitt y André-, un punto importante acerca del así llamado 'Arte minimal', que ni era pintura ni era escultura, simplemente era arte.

Esta última parada sobre la trayectoria formalista no nos dio ningún sitio a donde mirar: Primero lo físico, después lo social, filosófico, cultural, institucional y el contexto político, todo ello sería por la necesidad de llegar a ser el

foco de nuestra obra.

El sistema creado del viejo lenguaje de la pintura había sufrido un colapso, y coincidiendo con este colapso, nuestra habilidad para creer en lo social, cultural, económico y clase política del que había formado parte, también se colapsó.

Cuando esta institución de la pintura y escultura estaba colapsada, algo mucho más importante que el estilo de hacer arte estaba alterado -esto nos afirma que el significado del arte estaba en crisis-. Esto no significa literalmente que dejaran de pintar; la riqueza de la pintura tradicional continuará siendo poderosa por algún tiempo. Si alguien nos preguntaría hasta cuando, la única respuesta que podríamos encontrar sería en las propias palabras de Joseph Kosuth; Cristina Ros, en la entrevista que tuvo con Kosuth, al respecto de su exposición en la Fundación Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca en marzo de 1995, (*Actual, Diario de Mallorca*, Lunes 6 de Marzo de 1995, pág 54) ella plantea las siguientes preguntas:

¿ Qué es para usted el arte?

"Es complejo, porque el arte es arte por sí mismo. Lo primero que entendí, siendo un artista muy joven, es que el arte no son formas y colores, el arte es la producción de significados. Y lo más importante para conseguirlo es ser capaz de romper con los significados anteriores, con los convencionales. Es romper con los materiales y con los objetos, algo que solo debemos utilizar para la producción de significados, no como fin en sí mismos. El peso de la historia llega a eclipsar todo lo nuevo que se pueda hacer, lo cual tiene serias consecuencias para los jóvenes artistas. Lo que es importante en el arte no es cómo esté hecho sino que sea auténtico, que tenga un significado".

¿ Acaso invalida usted los lenguajes tradicionales?

"No. Mi trabajo no existiría sin la obra de Picasso, Miró y todos los demás. Es básico respetar la historia, pero para transformarla, que es mucho mejor que hacer vacías o

inocentes réplicas de lo que ya se hizo".

¿ Quiere decir con ello que, hoy, los artistas no pueden pintar?

"Pienso que el que hoy trabaja en la pintura o es viejo o está obsoleto. Es muy difícil que los jóvenes artistas consigan hacer hoy auténticas pinturas. Es casi imposible, en los tiempos que corren, ser creativo siendo pintor. Los jóvenes deben cambiar el arte para adecuarlo al nuevo mundo de hoy".

Kosuth nos habla de Marketing en el mundo artístico y afirma que se debe tener cuidado con la intención, el contexto social y el momento cultural, los cuales son más importantes a la hora de hacer arte que la obra la cual la considera como el residuo que puede encontrar su sitio en el mercado.

La sugerencia que Kosuth nos da acerca de los artistas, consiste en que los artistas deben llegar a ser capaces de pensar para hacer un arte en términos de mayor concepción del arte. Para Kosuth, el lenguaje y su papel es como un sistema de creencia, y cada vez más empezó a ser visto por artistas desde los años sesenta como posibilidad formal/física cargada y limitada por sus referencias a la tradición; siendo un artista empezó a cuestionar la naturaleza del arte, usando la obra como parte del proceso de cuestionamiento.

Para Kosuth el acto de hacer pintura o escultura como actividad artística, relacionándola a la tradición artística -era filosófico, además, ideológico, significa que de ahí surge el debate sobre la naturaleza del arte.

Lo que estamos discutiendo es la relación entre hacer arte y el significado, y la interdependencia entre ambos.

Kosuth afirma:

"Selecciono el lenguaje como material de mi obra por que parece ser la única

posibilidad con potencial de ser un material neutral, considerando lo que significa el uso de la transparencia del lenguaje en arte, podría en un sentido; permitimos ver el arte, mientras todavía está enfocado el contexto socio-cultural, su dependencia sobre el significado. Podría parecerme necesitar un arte que podría decirnos algo acerca de nuestro arte, por ser nuestro arte, lo cual no es lo mismo siendo arte por su propio motivo.

Un arte sobre la forma es un arte por su propia cuasa; por que es completamente dependiente de su tradición de significado, y puede haber por sí mismo solamente por que puede significar algo en relación a su misma forma". (32)

La naturaleza revolucionaria del arte conceptual ha sido que mientras que enfocaba sobre el contexto socio-cultural, no estaba enfocando su propio desarrollo formal, sin embargo llega a ser un método espiral, una crítica reflexiva, práctica, perpetuamente sobreviniendo y recontextualizando su propia historia; la elección metodológica que se unió a la práctica del arte con la teoría. Cada vez más la metodología del arte conceptual se interesa en considerar a esa gran cultura contexto social y político del que el arte depende sobre el significado; que nosotros estamos interesados intentando hacer que efectivamente tenga significado en muchos momentos en que el arte conceptual ha tenido que dejar la categoría apropiada del arte, y la simple función a nivel de la cultura.



NOTAS DE I. JOSEPH KOSUTH

I.1. Kosuth: Una de las figuras centrales del conceptual

- (1) Combalía, D. V. : La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Ed. Anagrama, Barcelona, 1975. p.88.
- (2) Battcock, G. : La idea como arte, documentos sobre arte conceptual, Edit. G. Gili, Barcelona, 1977. p.60.
- (3) Kosuth, J. : Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990, Cambridge, Mass: Mit press, London, 1991. pp.XXI-XLII.
- (4) Marchán, F.S. : Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>. 3ª Edición, Editorial Akal, Madrid, 1986. p.250.
- (5) Kosuth, J. : op. cit, pp.XXI-XLII
- (6) Kosuth, J. : op. cit, pp.XXI-XLII
- (7) Robbins, D. : Joseph Kosuth: Absolut responsibility. Arts magazine (Nueva York). 61. N°8 (Abril 1987): pp. 62-63.
- (8) Inboden, G. : Joseph Kosuth: Kunster und Kritiker der moderne. Joseph Kosuth: Bedeutung von Bedeutung: Text und Dokumentation der investigaciones über Kunst seit 1965 in Auswaid [exhibition catalogue]. Stuttgart: Staats galerie, 1981, pp.10-27. En Inglés y Alemán.
- (9) Kosuth, J. : op. cit, Gabriel Guercio: Introduction, pp.XXI-XLII
- (10) Robbins, D. : op. cit, pp.62-63.
- (11) Combalía, D. V. : op. cit, pp.104-105.
- (12) Menna, F. : La opción analítica en el arte moderno. Ed. G. Gili, Barcelona, 1972. p.140.
- (13) Menna, F. : op. cit, p.139.
- (14) Menna, F. : op. cit, p.126.
- (15) Inboden, G. : op. cit, pp.10-27.

- (16) Inboden, G. : op. cit, pp.10-27.
- (17) Inboden, G. : op. cit, pp.10-27.
- (18) Kosuth, J. : Art after philosophy (Arte y filosofía). Primera publicación en Studio Internacional (Londres) 178, N° 915 (Oct 1969), pp.134-137; N° 916 (Nov 1969), pp.160-161; N° 917 (Dic 1969), pp.212-213. Ver en Art after philosophy and after de 1991 ó en La idea como arte de G. Battcock de 1977. pp.60-80.
- (19) Kosuth, J. : The artist as anthropologist. La primera publicación en The Fox (Nueva York) 1, N°I (1975), pp. 18-30. Ver también en Art after philosophy and after de 1991.
- (20) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), pp.XXI-XXIX.
- (21) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), pp.XXIX-XXXIX.
- (22) Kosuth, J. : op. cit, p.3.
- (23) Kosuth, J. : op. cit, (N°18), pp.60-80.
- (24) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.33.
- (25) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), pp.35-36.
- (26) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.37.
- (27) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.38.
- (28) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.41.
- (29) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.43.
- (30) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.88.
- (31) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), p.89.
- (32) Kosuth, J. : op. cit, (N°3), P.92.

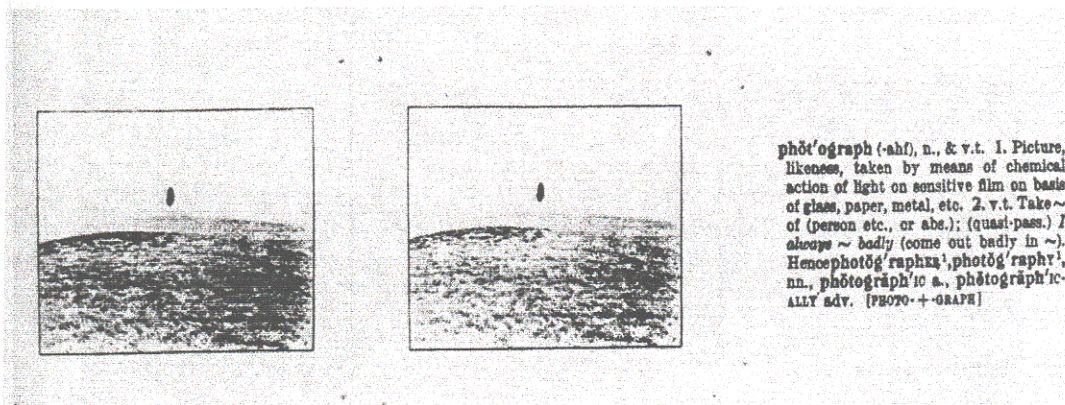


Figura N° 1
 One and Three Photographs, 1965
 Una y Tres fotografías

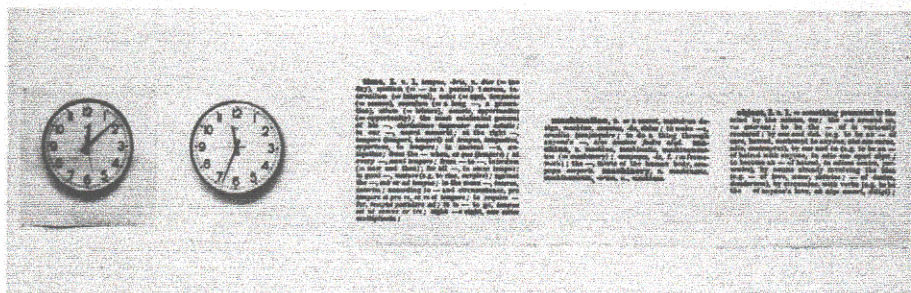


Figura N° 2
One and Five Clocks, 1965, Tate Gallery
(Uno y cinco relojes)
Londres

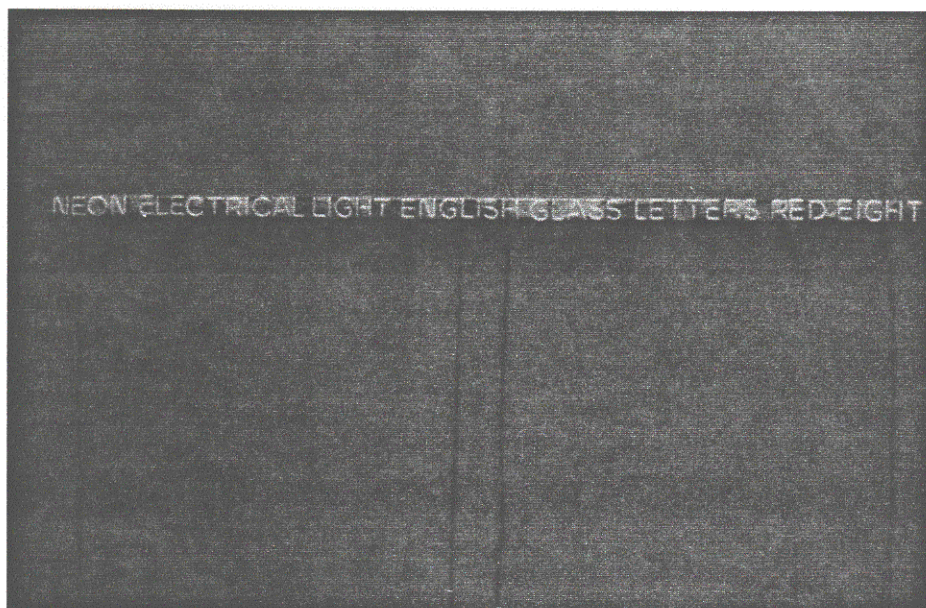


Figura N° 3
One and Eight-A Description, 1965
(Uno y ocho - Una descripción)

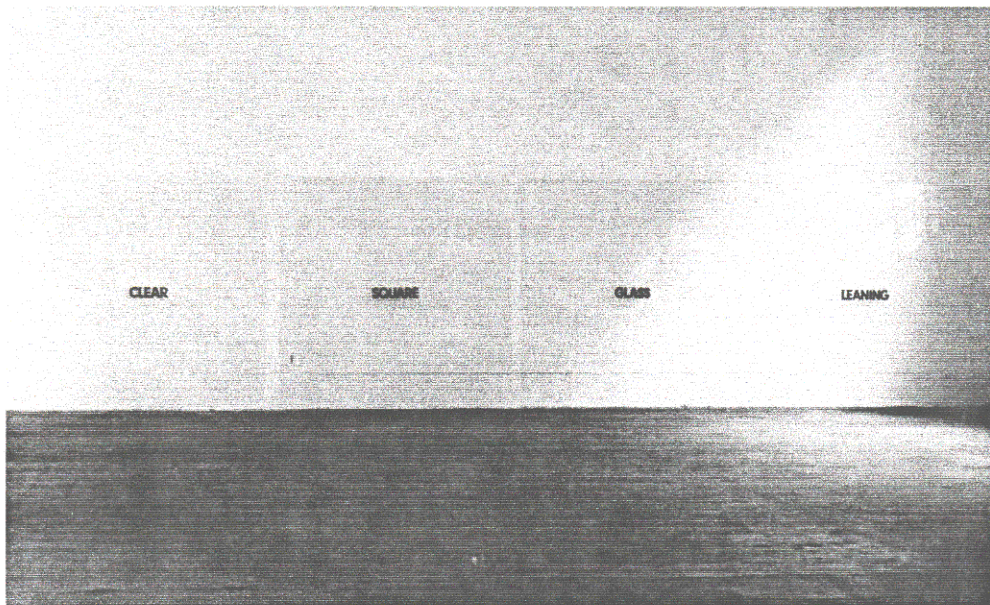


Figura N° 4
 Clear Square Glass Leaning, 1965
 (Transparente, Cuadrado, Cristal e inclinación)
 Giuseppe Panza di Biumo Collection, Milan.

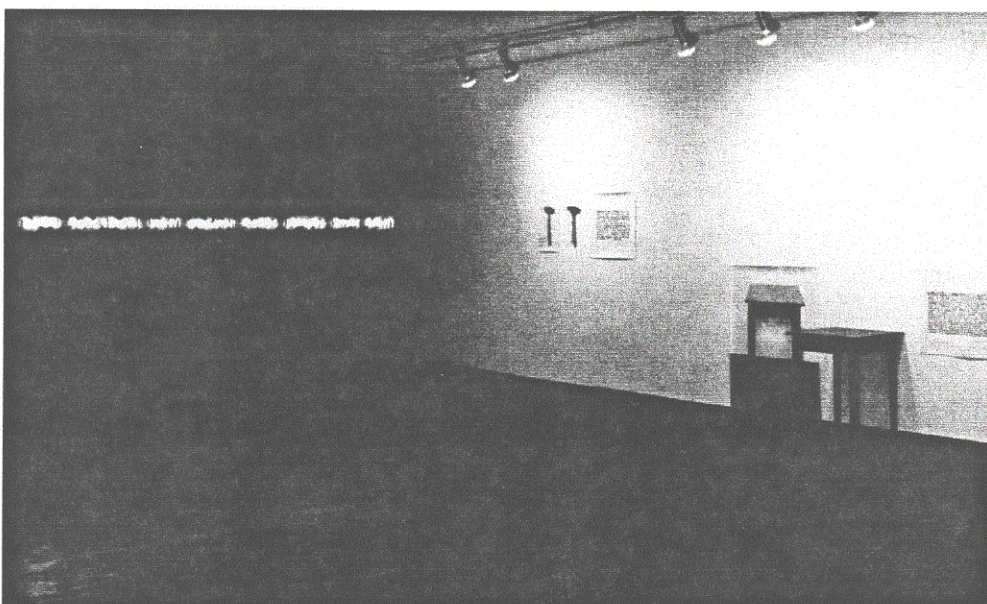


Figura N° 5
 Installation View, Leo Castelli Gallery, December 1972
 (Vista de Instalación, Galería Leo Castelli)
 Nueva York

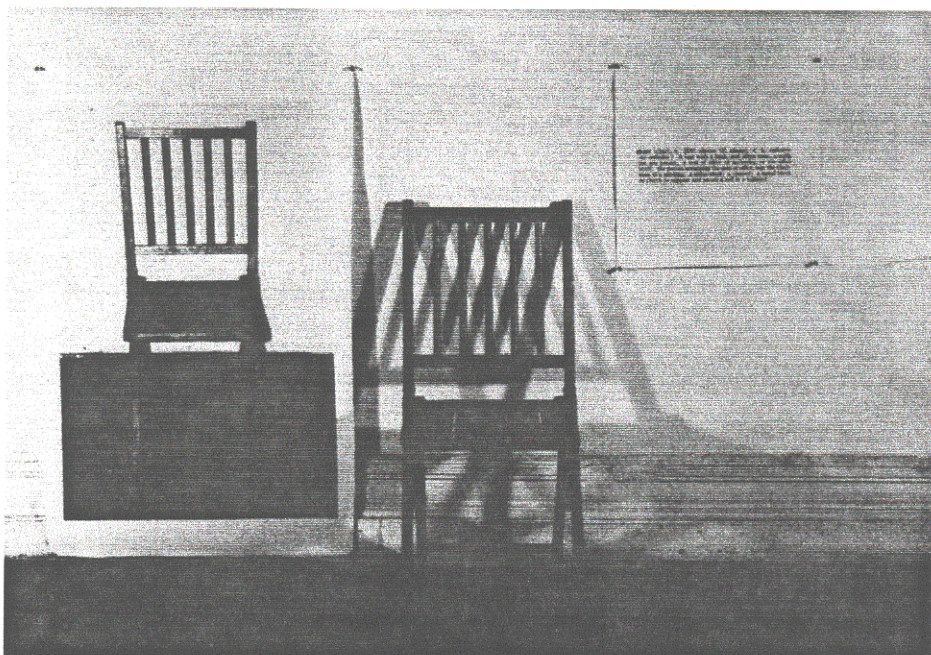


Figura N° 6
One and Three Chairs, 1965,
The Museum of Modern Art
(Una y tres sillas)
Nueva York

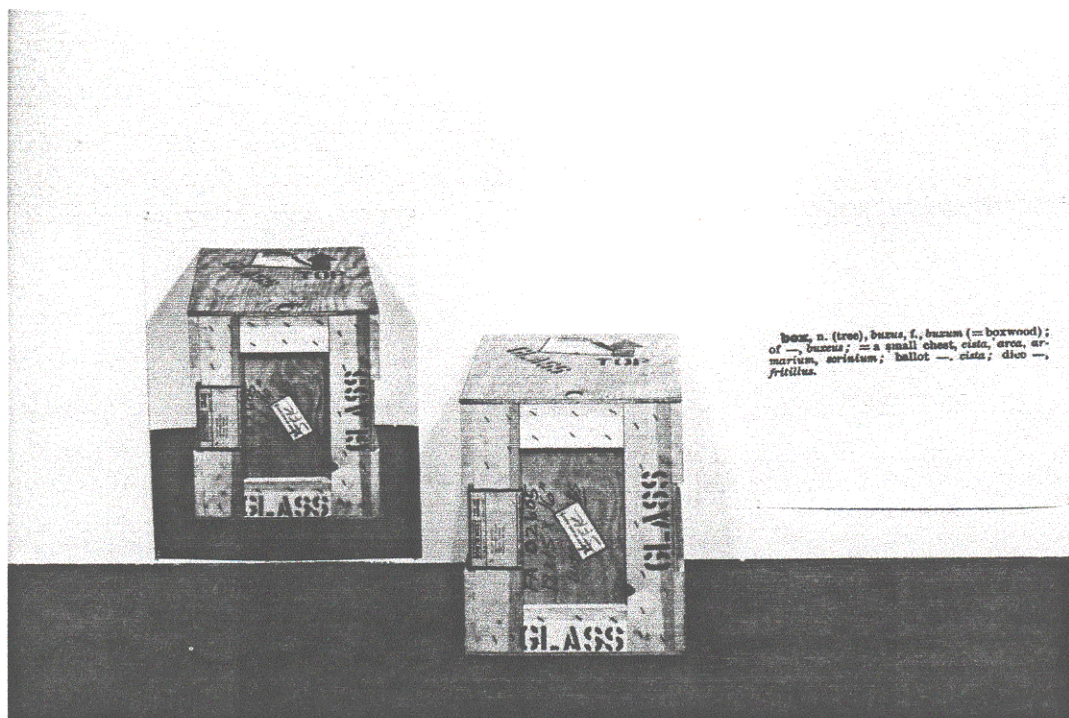


Figura N° 7
 One and Three Box, 1965
 (Una y tres cajas)
 Colección Leo Castelli
 Nueva York

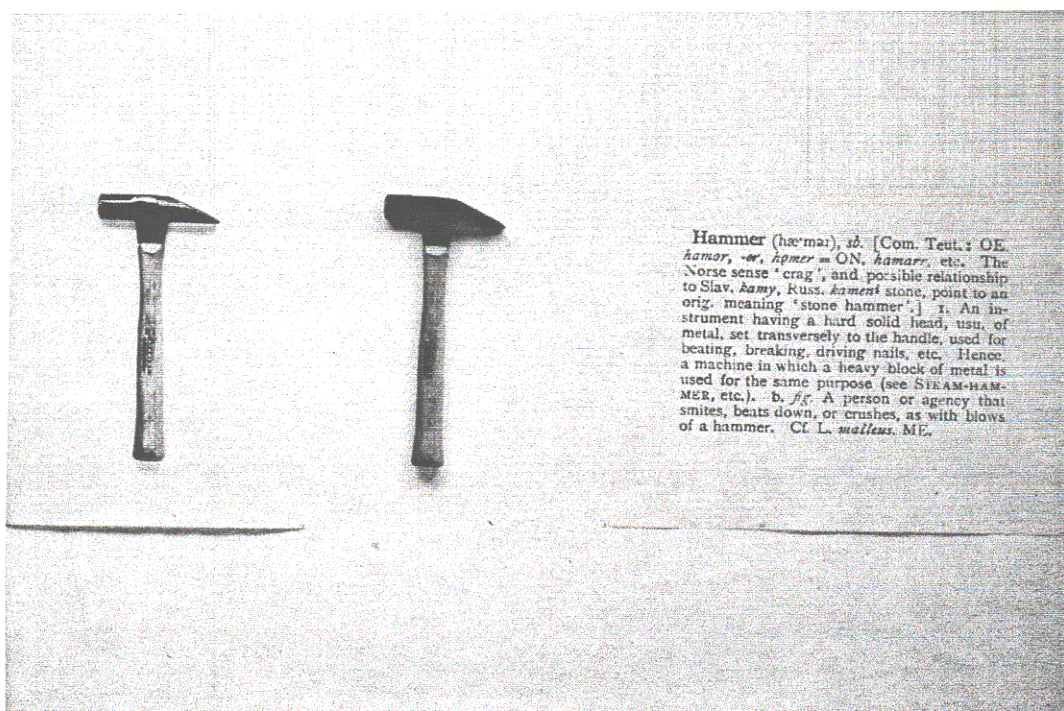


Figura N° 8
 One and Three Hammers
 (English Version), 1965
 Proto-Investigation Series
 Hammer and two photostats
 20 x 53 $\frac{3}{8}$ overall
 Lent by Milwaukee Art Museum
 (Uno y tres martillos)

wa-ter (wô'tēr, wät'ēr), *n.* [ME.; AS. *water*; akin to G. *wasser*; IE. **wodōr* < base **wed-*, to wet; cf. WET, WASH], 1. the colorless, transparent liquid occurring on earth as rivers, lakes, oceans, etc., and falling from the clouds as rain: it is chemically a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, and under laboratory conditions it freezes hard, forming ice, at 32° F. (0° C.) and boils, forming steam, at 212° F. (100° C.). 2. water in any of its forms, or in any amount, or occurring or distributed in any specified way, or for any use, as drinking, washing, etc. 3. *often pl.* a large body of water, as a river, lake, sea, etc.

Figura N° 9

Titled (Art as Idea as Idea), [water], 1966

Título (Arte como Idea como Idea), (Agua)

meaning, *n.* 1, = that which exists in the mind (e.g. yes, that is my —, *mihi vero sic placet, sic hoc mihi videtur*; see INTENTION, WISH, OPINION; 2, see PURPOSE, AIM; 3, = signification, *significatio* (of a word), *vis* (= force of an expression), *sententia* (= the idea which the person speaking attaches to a certain word), *notio* (= original idea of a word; see IDEA), *intellectus*, -ūs (how a word is to be understood, post Aug. t.t., Quint.); it is necessary to fix the — of the verb “to be in want of,” *illud exequendum est, quid sit CAREAE*; to give a — to a word, *verbo vim, sententiam, notionem sub(j)icere*; well —, see BENEVOLENT.

Figura N° 10

Titled (Art as Idea as Idea), [meaning], 1967.

Título (Arte como Idea como Idea), (Significado)

pāint'ing, n. 1. the act or occupation of covering surfaces with paint.
2. the act, art, or occupation of picturing scenes, objects, persons, etc. in paint.
3. a picture in paint, as an oil, water color, etc.
4. colors laid on. [Obs.]
5. delineation that raises a vivid image in the mind; as, word-*painting*. [Obs.]

Figura N° 11

Titled (Art as Idea as Idea), [painting], 1968

Título (Arte como Idea como Idea), (pintura)

Fotografía. Colección particular, Milán.



Figura N° 12

The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea),
Context B: Public-General, 1969.

La Séptima Investigación- (Arte como Idea como Idea),
Contexto B:Público en general, Chinatown, Nueva York.

1) ASSUMERE VOLONTARIAMENTE UN QUADRO MENTALE. 2) SPOSTARSI VOLONTARIAMENTE DA UN ASPETTO DELLA SITUAZIONE ALL'ALTRO. 3) TENERE A MENTE SIMULTANEAMENTE VARI ASPETTI. 4) CAPIRE L'ESSENZIALE DI UN DATO COMPLETO NELLE SUE PARTI E ISOLARLE VOLONTARIAMENTE. 5) GENERALIZZARE, ASTRARRE PROPRIETÀ COMUNI, PROGRAMMARE IN MODO IDEATIVO. ASSUMERE UN'ATTITUDINE NEI RIGUARDI DEL 'MERO POSSIBILE', E PENSARE O AGIRE SIMBOLICAMENTE. 6) DISTACCARE LA PROPRIA IDENTITÀ DAL MONDO ESTERNO.

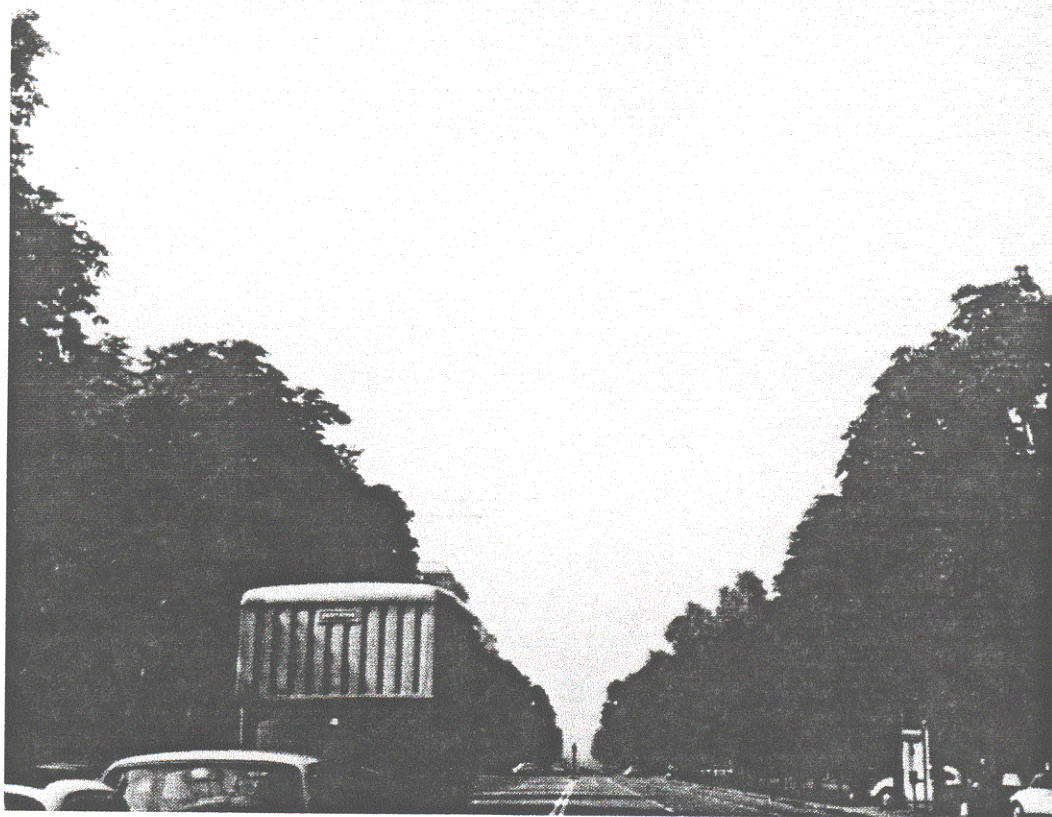


Figura N° 13

The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea),
Context C: Installation View, Conceptual Art, Arte Povera,
Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, June-July, 1970.
La Séptima Investigación (Arte como Idea como Idea)



Figura N°14

The Second Investigation (Art as Idea as Idea), Presentation Photo,
When attitudes Become Form, Kunsthalle, Bern, March-April, 1969.
La Segunda Investigación (Arte como Idea como Idea) Foto-Presentación,
Cuando la actitud llega a ser forma.

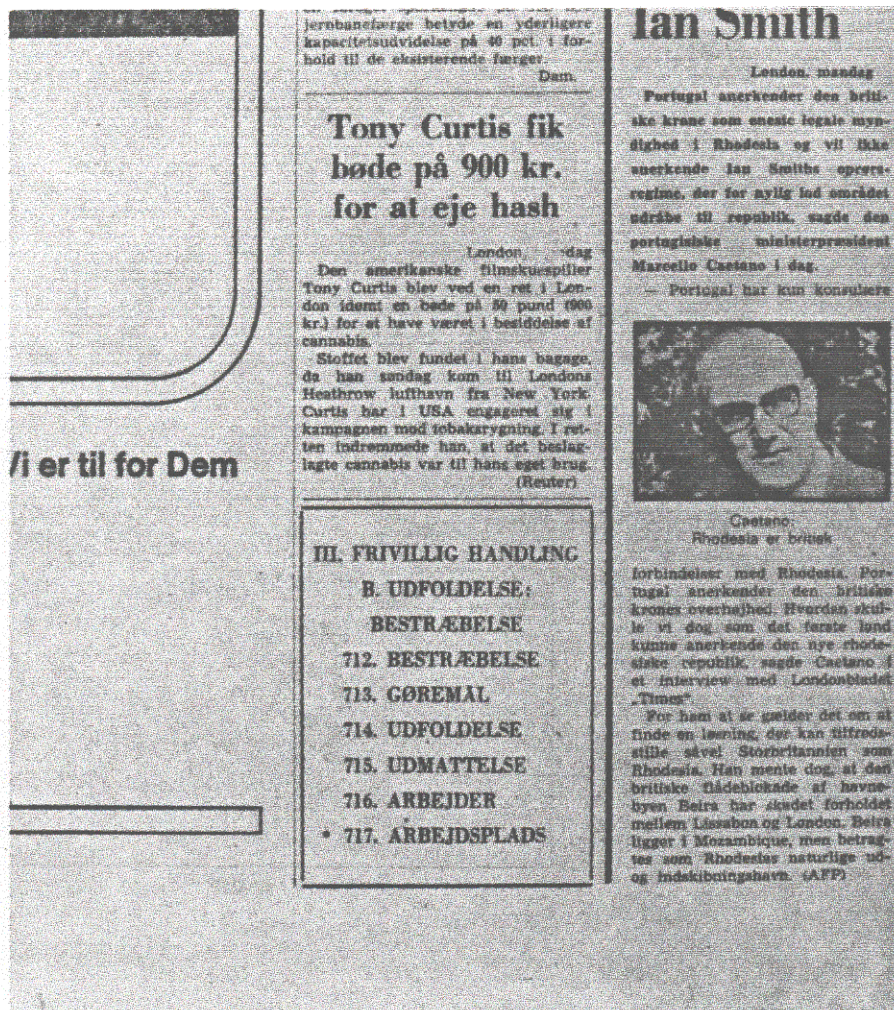


Figura N° 15

The Second Investigation (Art as Idea as Idea)

Van Abbemuseum, Eindhoven, 1968-1969.

La Segunda Investigación (Arte como Idea como Idea)

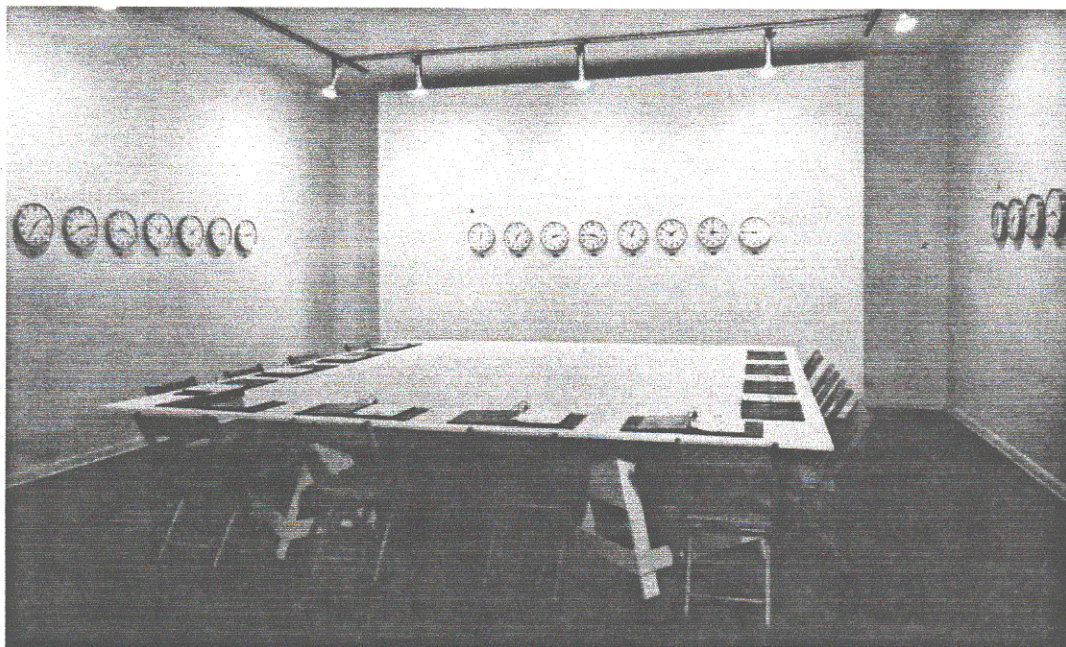


Figura N° 16
 The Eighth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition 3,
 Installation View, Leo Castelli Gallery, Nueva York, October, 1971.
 La Octava Investigación (Arte como Idea como Idea), Proposición 3, Vista de Instalación.

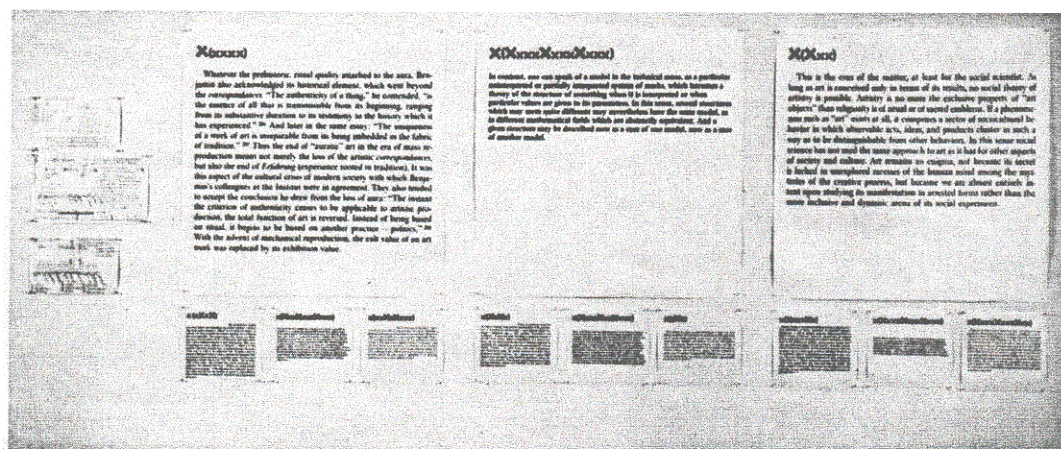


Figura N° 17
 The Ninth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition 11, 1972-73
 La Novena Investigación (Arte como Idea como Idea), Proposición 11.



Figura N° 18

The Ninth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition 2,
Installation View, Galeria Sperone-Fischer, Rome, December, 1972.

La Novena Investigación (Arte como Idea como Idea), Proposición 2, Vista de Instalación.

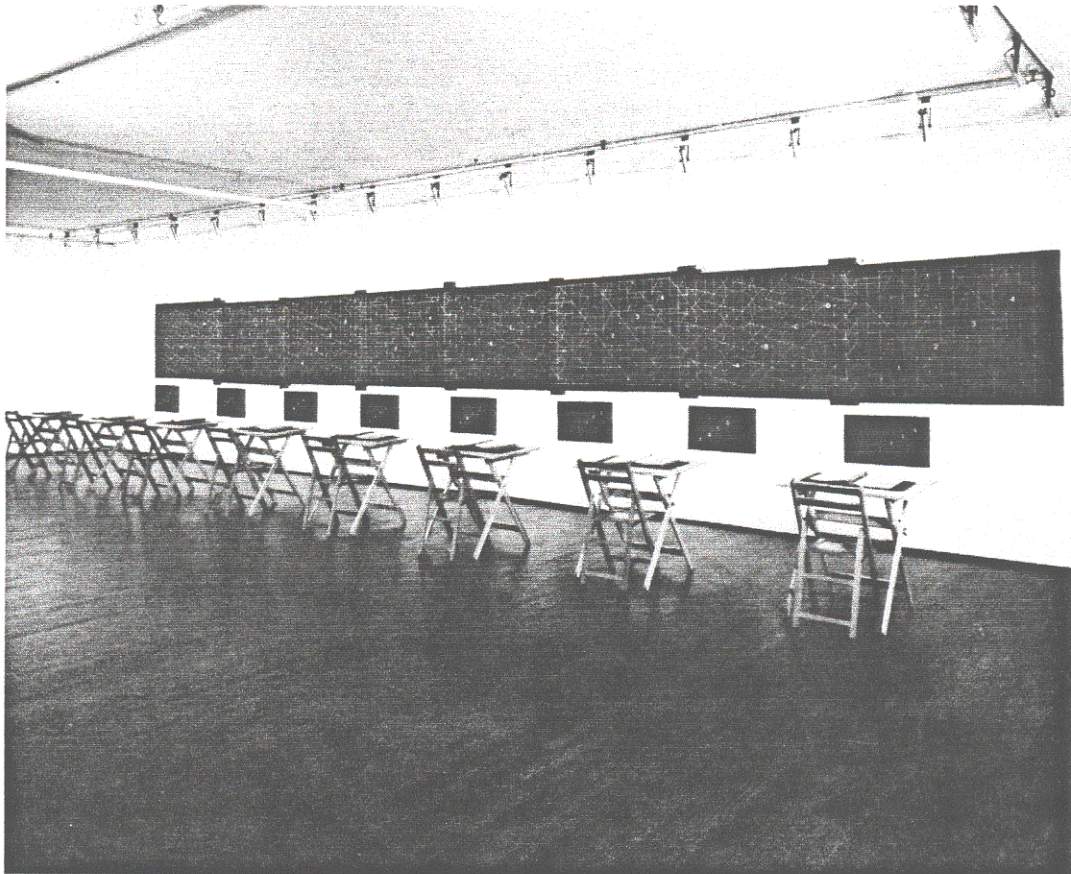


Figura N° 19
The Tenth Investigation, Proposition 4, Installation View,
Leo Castelli Gallery, Nueva York, January-February 1975.
La Décima Investigación, Proposición 4, Vista de Instalación.

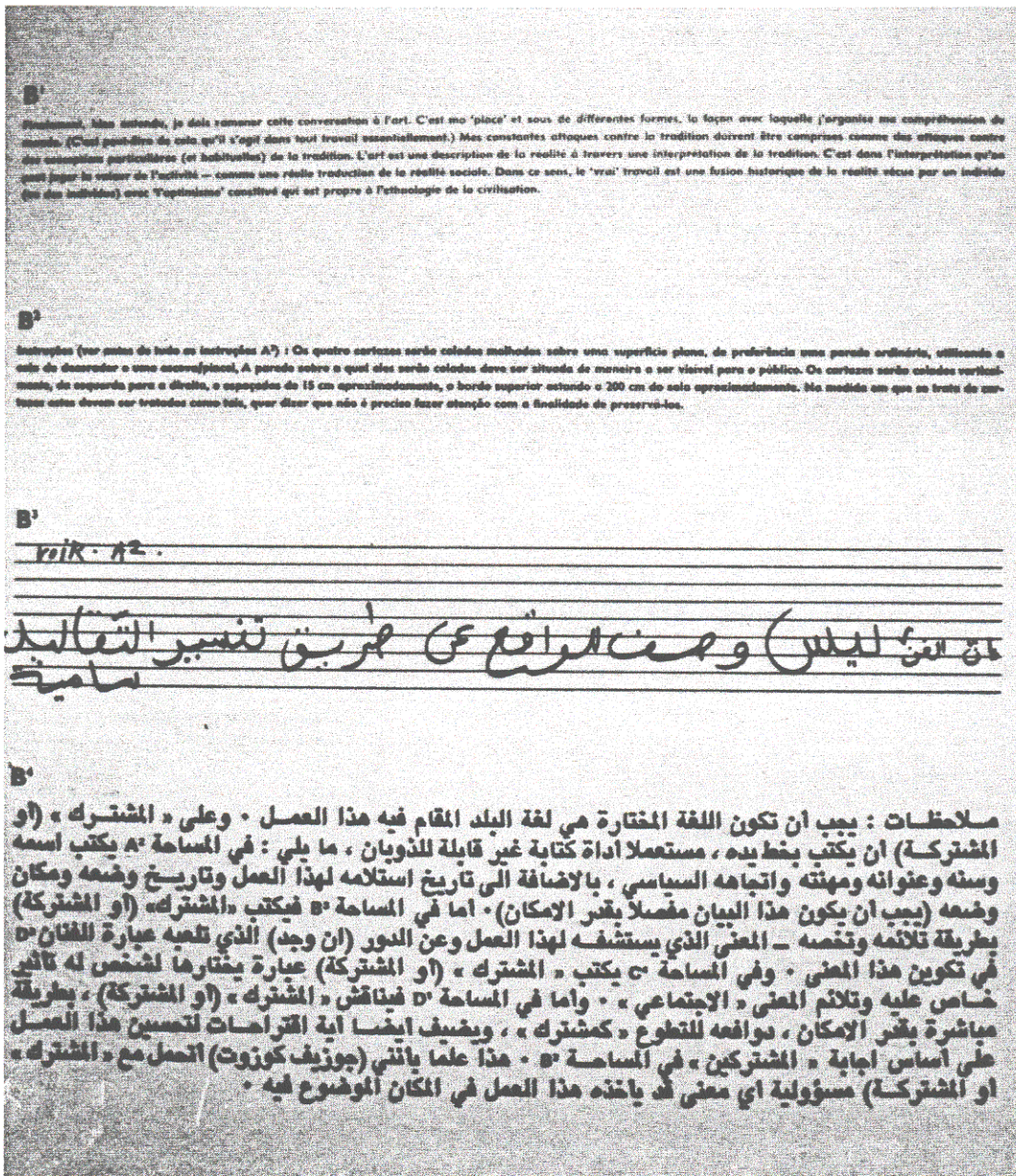


Figura N° 20
Practice, 1975.
Práctica

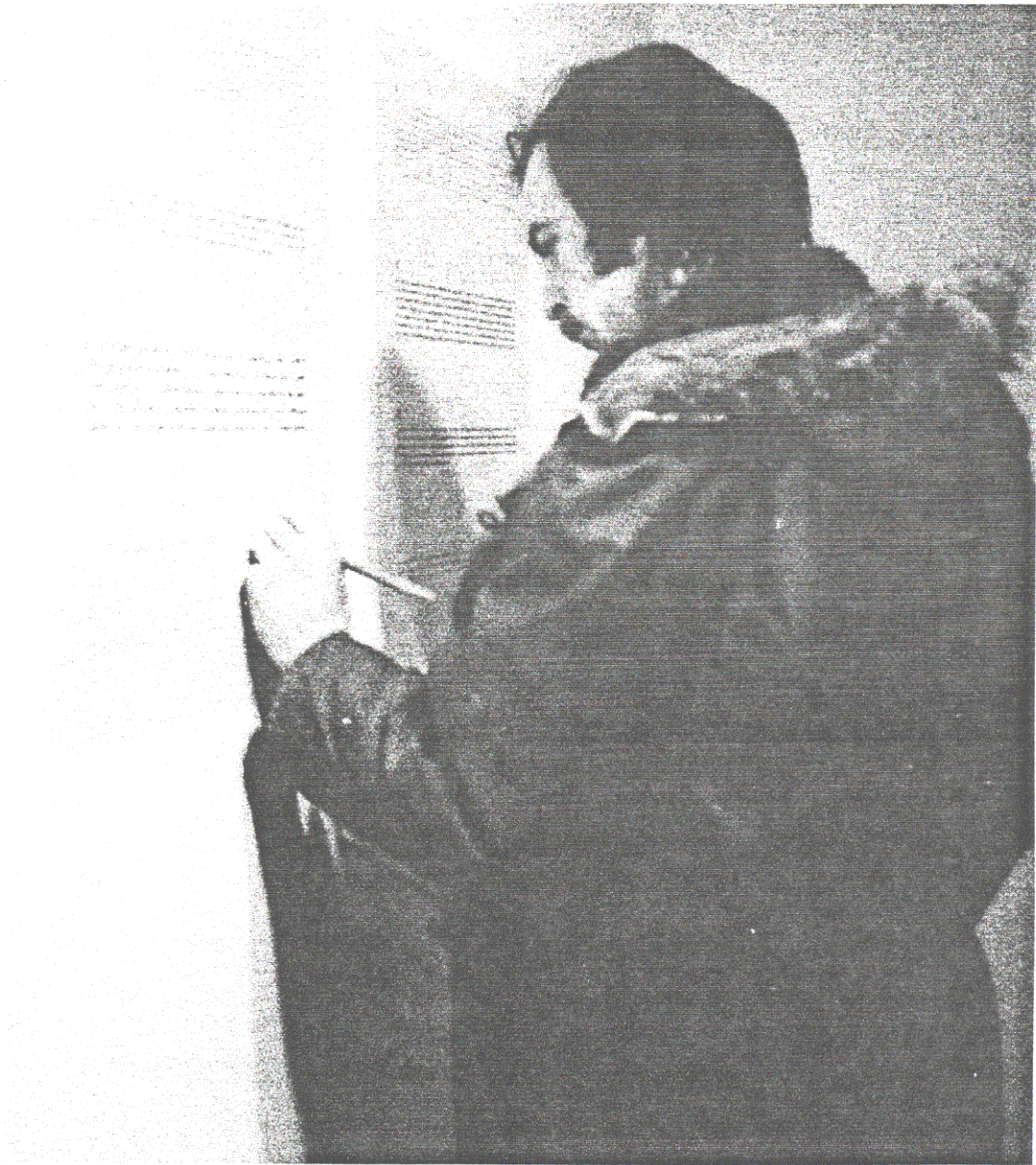


Figura N° 21
Practice, Installation View, Eric Fabre Gallery, Paris, November 1975.
Práctica, Vista de Instalación.

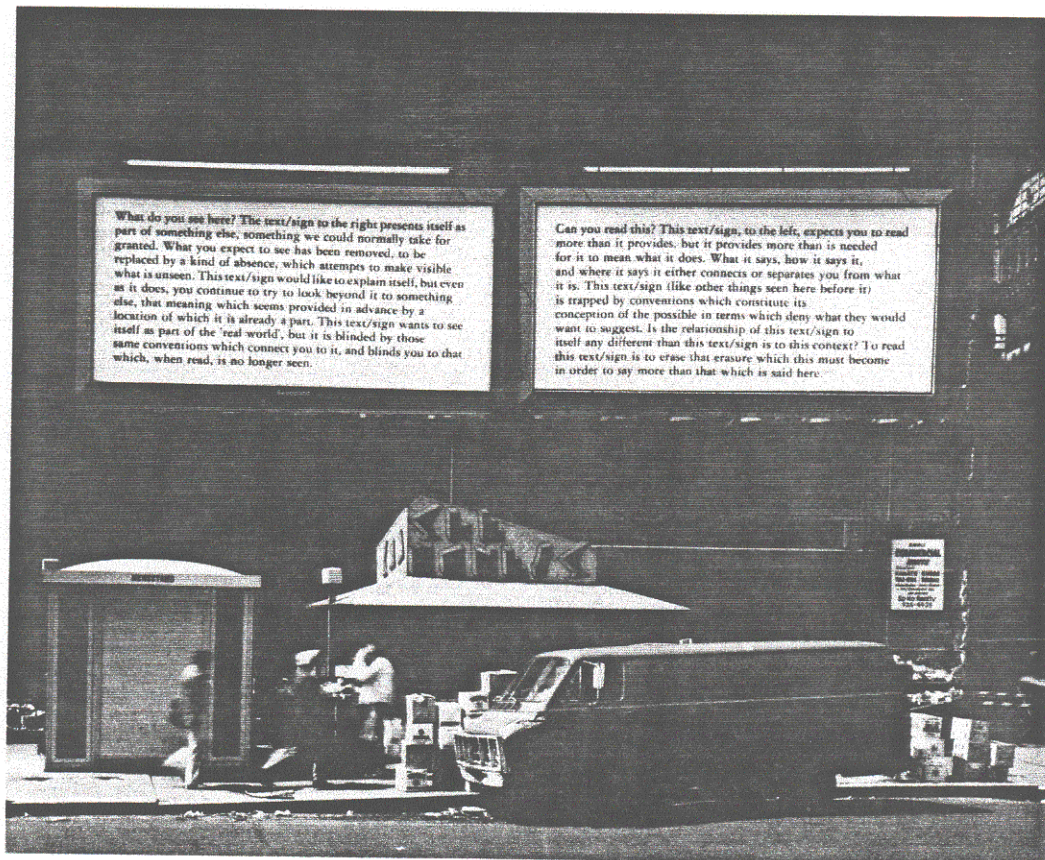


Figura N° 22
Text/Context, Nueva York, 1979.
Texto/Contexto.

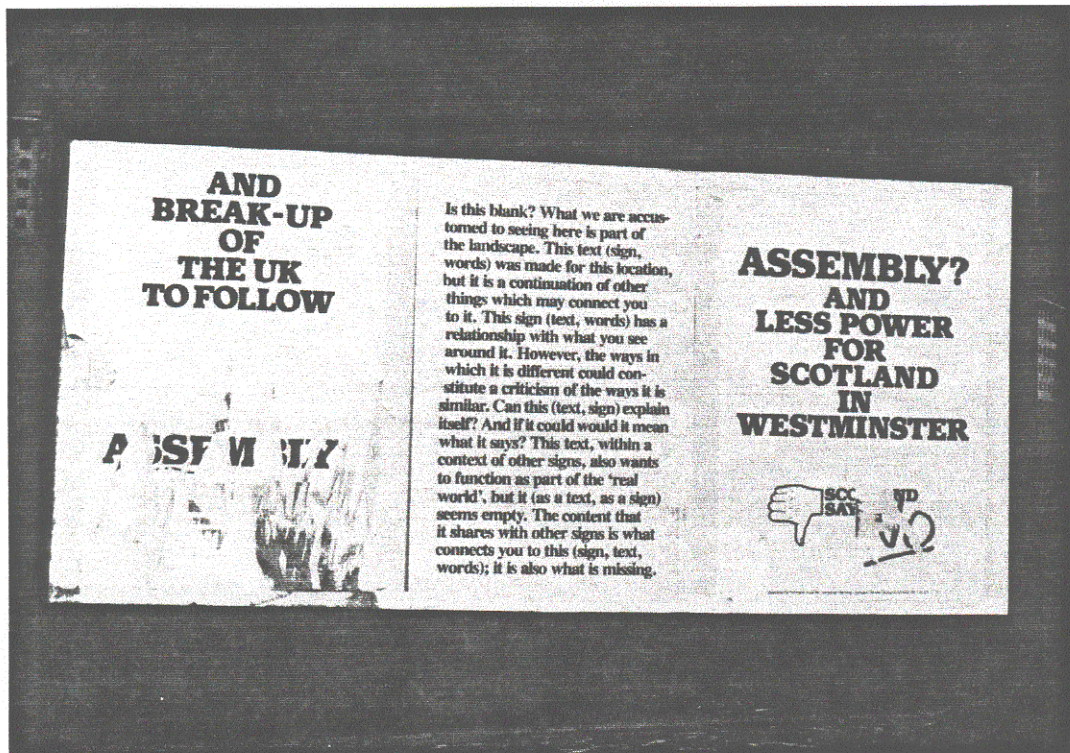
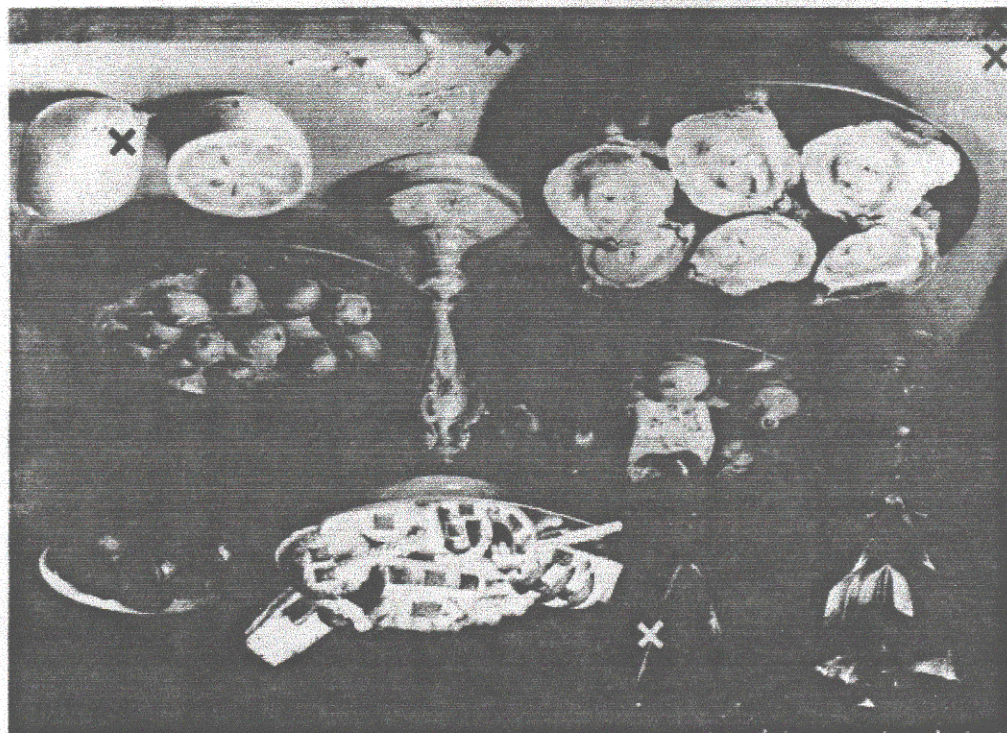


Figura N° 23
Text/Context, Edinburgh, 1979.
Texto/Contexto.



Figura N° 24
 Installation View, Staatsgalerie, Stuttgart, September-November, 1981.
 Vista de Instalación.



XX XX That which presents itself, here, as a whole can only be recognized as a part of something larger (a 'picture' out of view), yet too inaccessible for you to find *the* location (a 'construction' which has just included you).

Figura N° 25
Cathexis 8, 1981.



XXXXX What seems to be constructed here (when you can see the surface) makes an order from the parts not yet read and the locations not yet seen.

Figura N° 26

Cathexis 9, 1981.

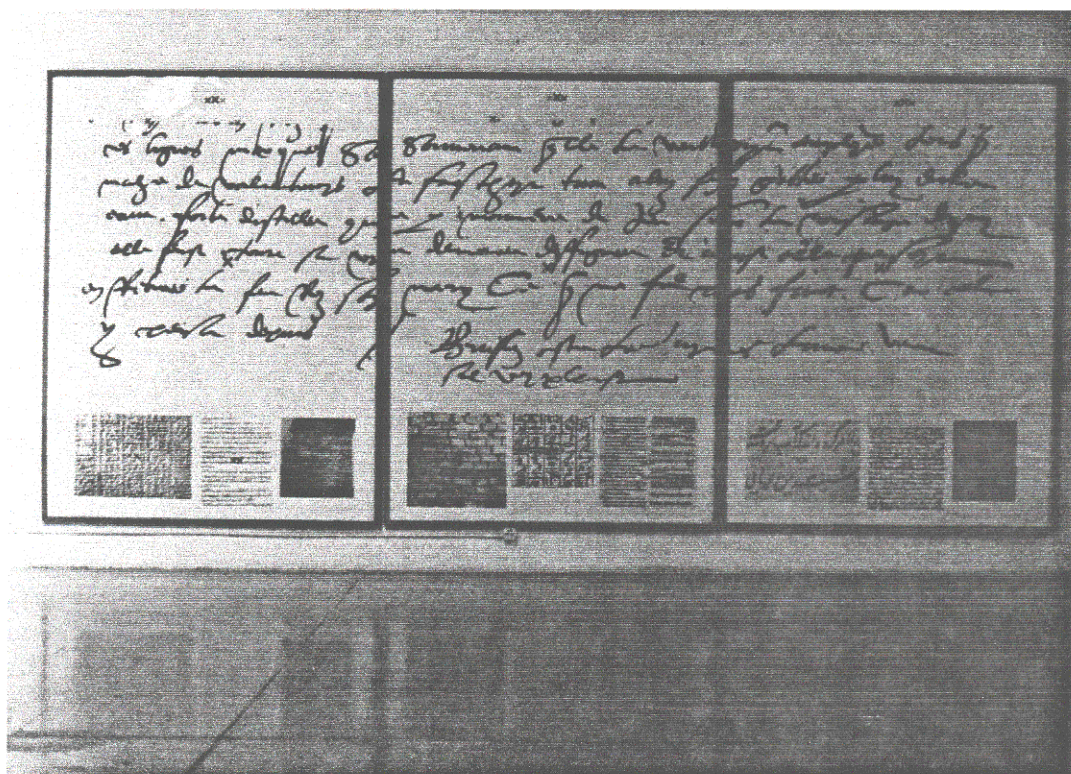


Figura N° 27
 Hipercathexis 5, 1982.

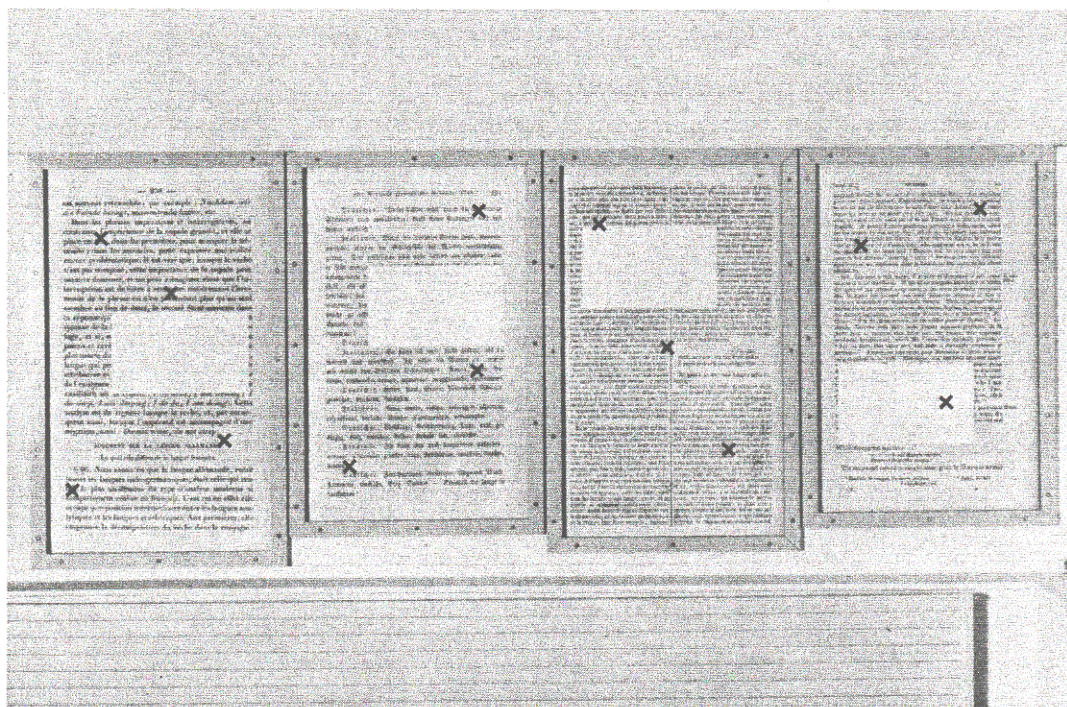


Figura N° 28
 Intentio (Project), Installation View,
 Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-fonds, Switzerland, June 1985.
 Intentio (Proyecto), Vista de Instalación.

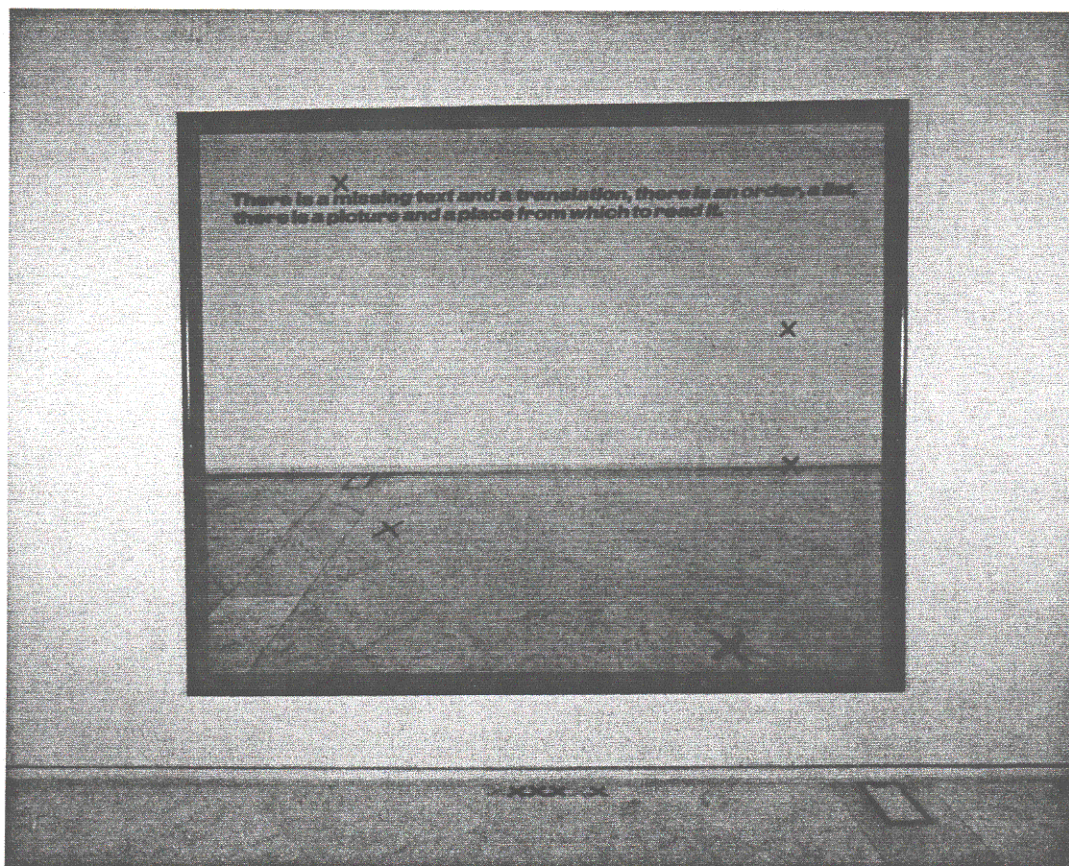


Figura N° 29

Fort! Da! Installation View, Lia Rumma Gallery, Naples, May-June 1985

Fort! Da! Vista de Instalación.

From this it seems to follow that the factor of attention in mistakes in speaking, reading and writing must be determined in a different way from that described by Wundt (cessation or diminution of attention). The examples which we have subjected to analysis have not really justified us in assuming that there was a quantitative lessening of attention; we found something which is perhaps not quite the same thing: a *disturbance* of attention by an alien thought which claims consideration.

Figura N° 30
It Was It, 1986.
Era ello

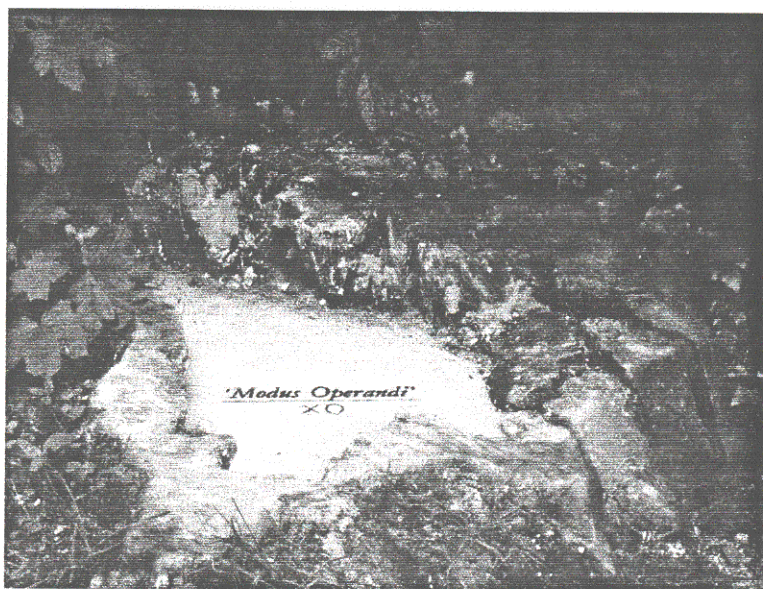


Figura N° 31
 Modus Operandi, Installation View, Promenades,
 Parc Lulline, Geneve, June-September 1985.
 Modo de Proceder, Vista de Instalación, Promenades.

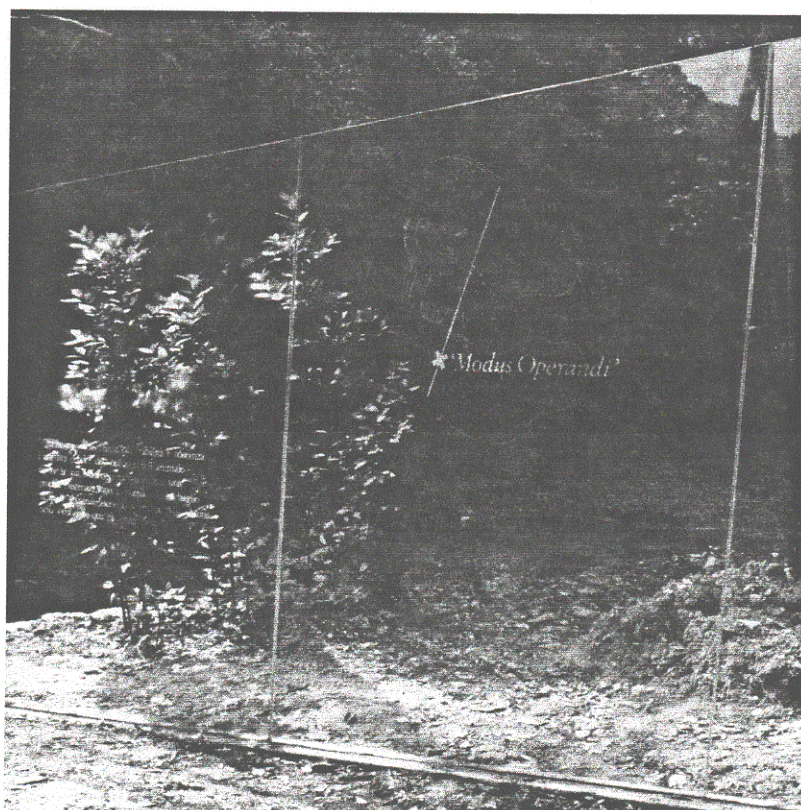


Figura N° 32
 Modus Operandi (Celle, To C.L.), Installation View, Fattoria di Celle, Prato, 1986.
 Modo de Proceder (Celle, To C.L.), Vista de Instalación.

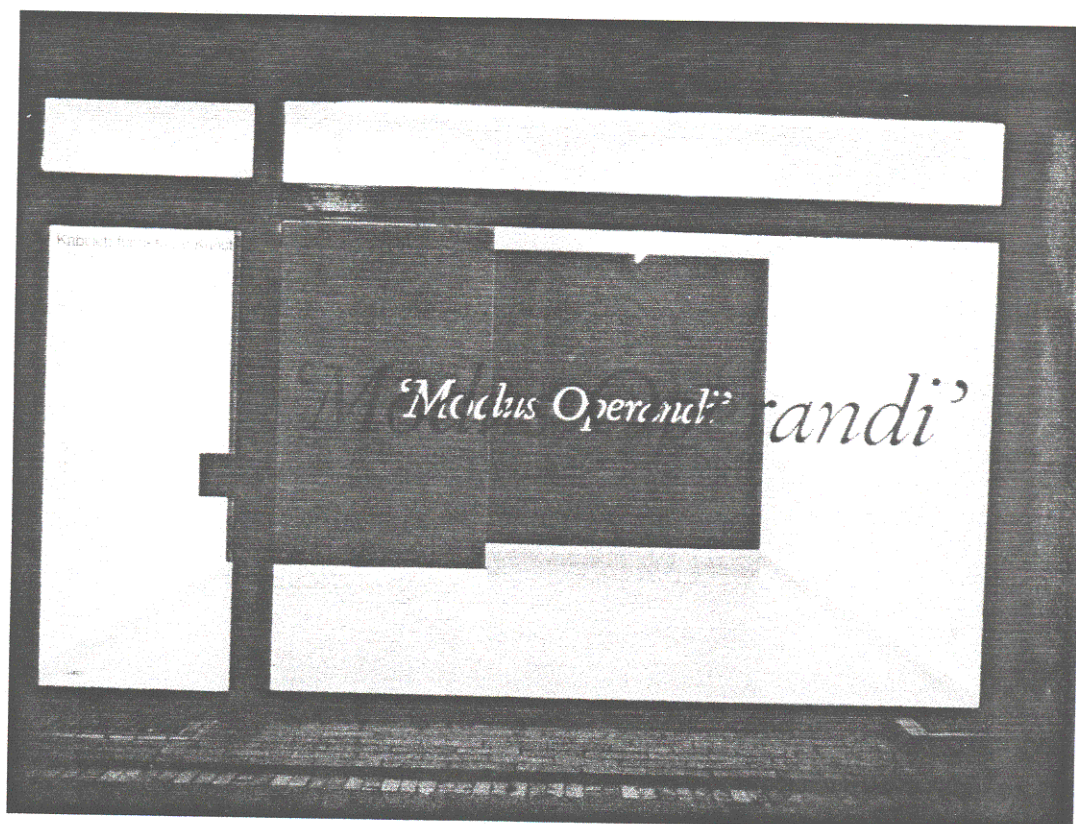


Figura N° 33
Modus Operandi, Installation View,
Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, November, 1988
Modo de Proceder, Vista de Instalación.

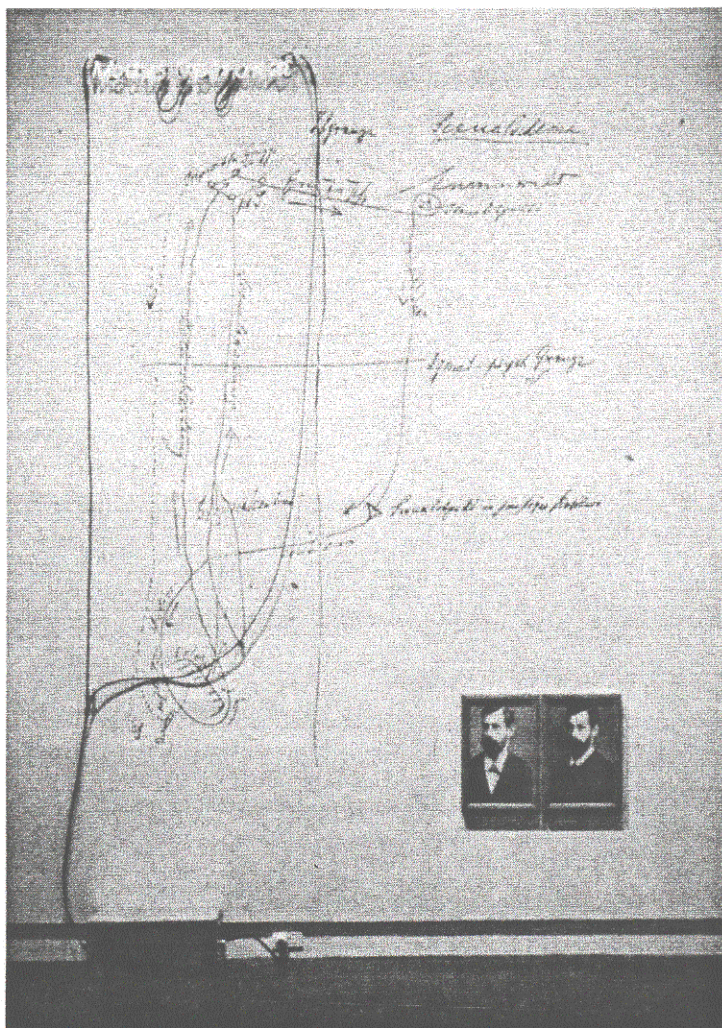


Figura N° 34
 Legitimation #3, 1987. Musée d'Art Contemporain, Nîmes, France.
 Legitimación #3.

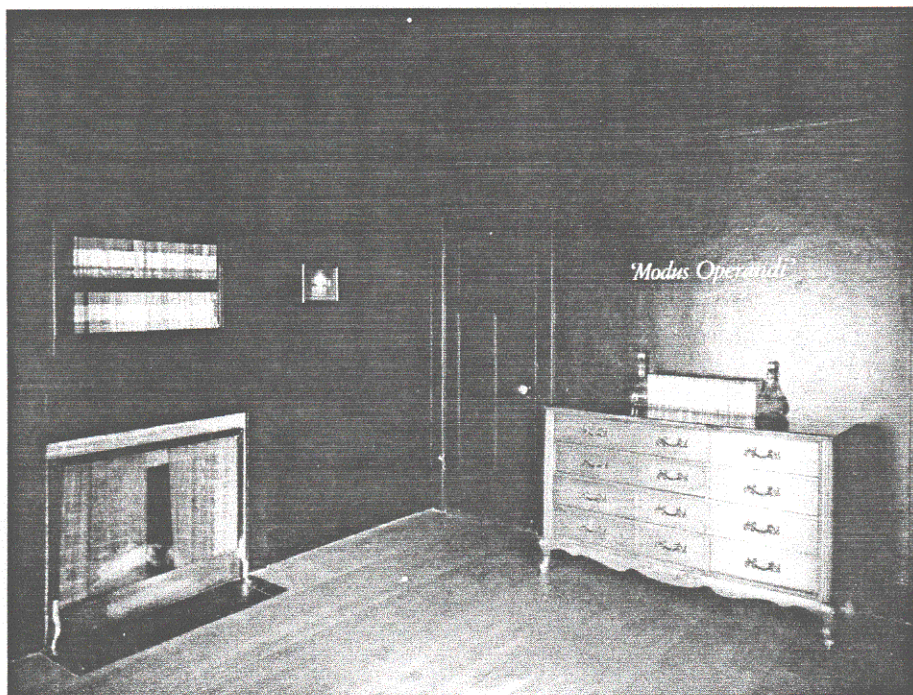


Figura N° 35
Modus Operandi (S.B.), Installation View,
Dr. John Tatomer, Santa Barbara, 1988.
Modo de Proceder (S.B.), Vista de Instalación.

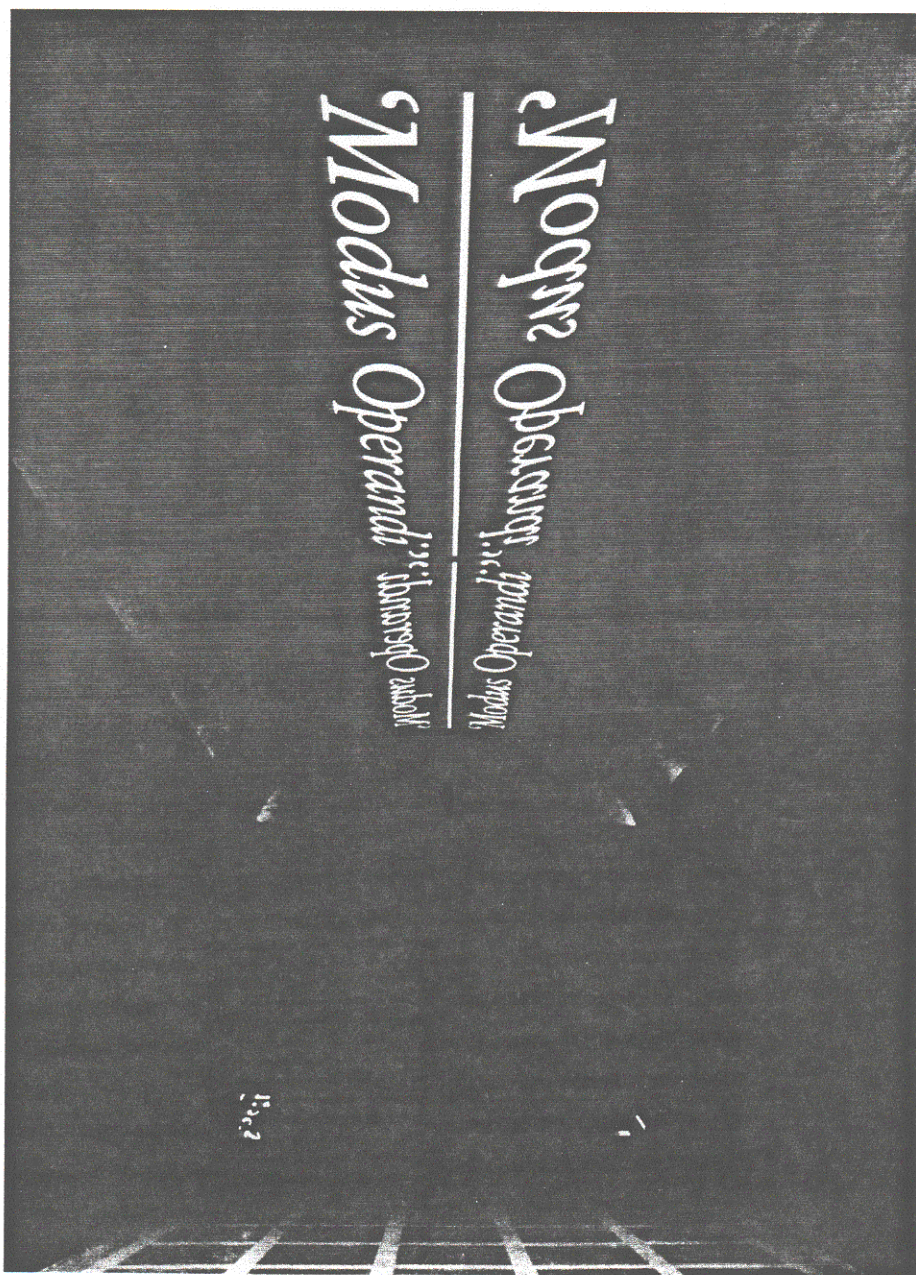


Figura N° 36
Modus Operandi (Naples), Installation View,
Museo di Capodimonte, Naples, Noviembre, 1988.
Modo de Proceder (Naples), Vista de Instalación.

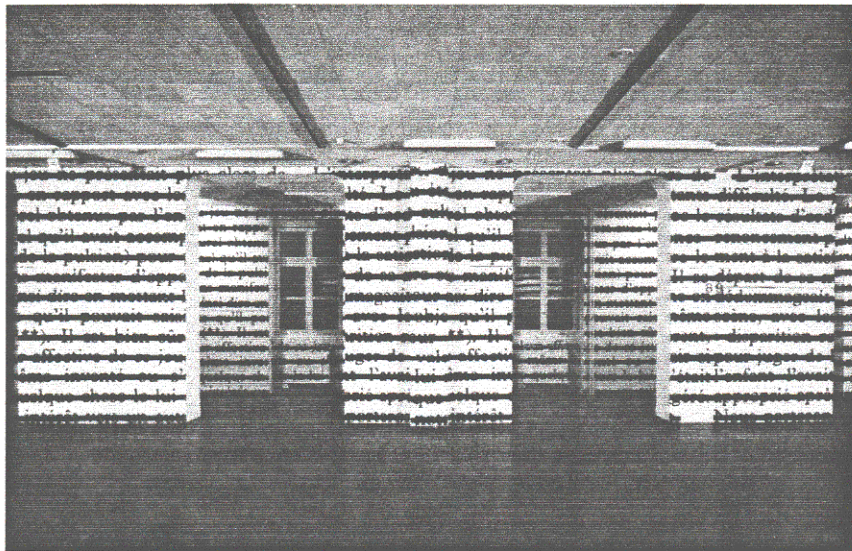


Figura N° 37

Zero & Not, Installation View, Musée St. Pierre, Lyons, June-July 1985.

Cero y Nada, Vista de Instalación.

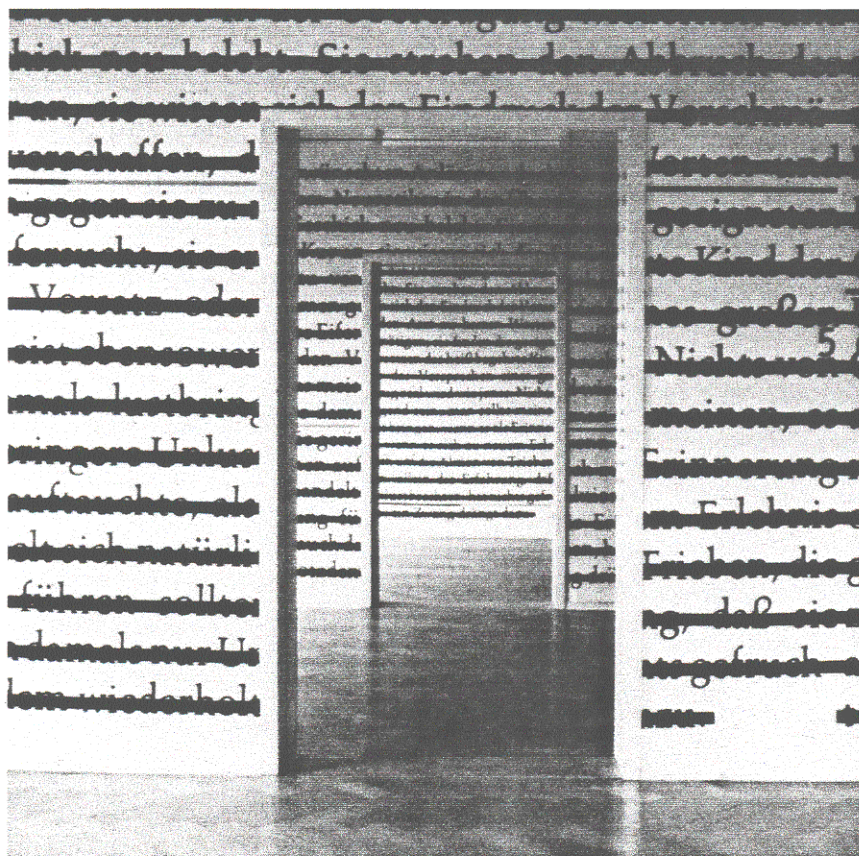


Figura N° 38

Zero & Not, Installation View, Achim Kubinski Gallery, Stuttgart, October-November 1985.

Cero y Nada, Vista de Instalación.

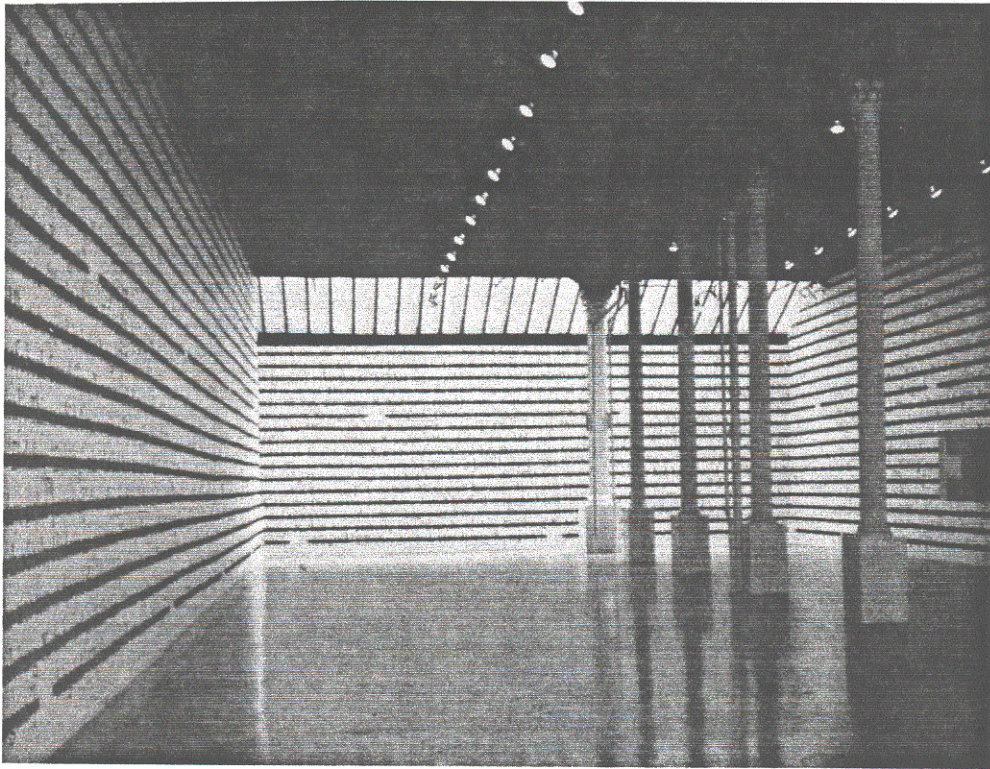


Figura N° 39

Zero & Not, Installation View, Leo Castelli Gallery, Nueva York, May-June 1986.
Cero y Nada, Vista de Instalación.

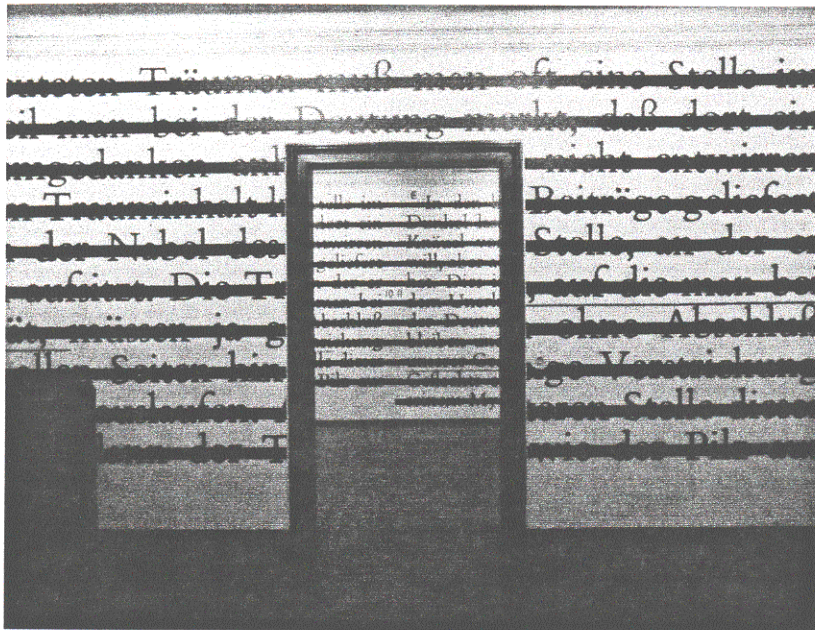


Figura N° 40

Zero & Not, Installation View, The Sigmund Freud Museum, Vienna, October 1989.
Cero y Nada, Vista de Instalación.

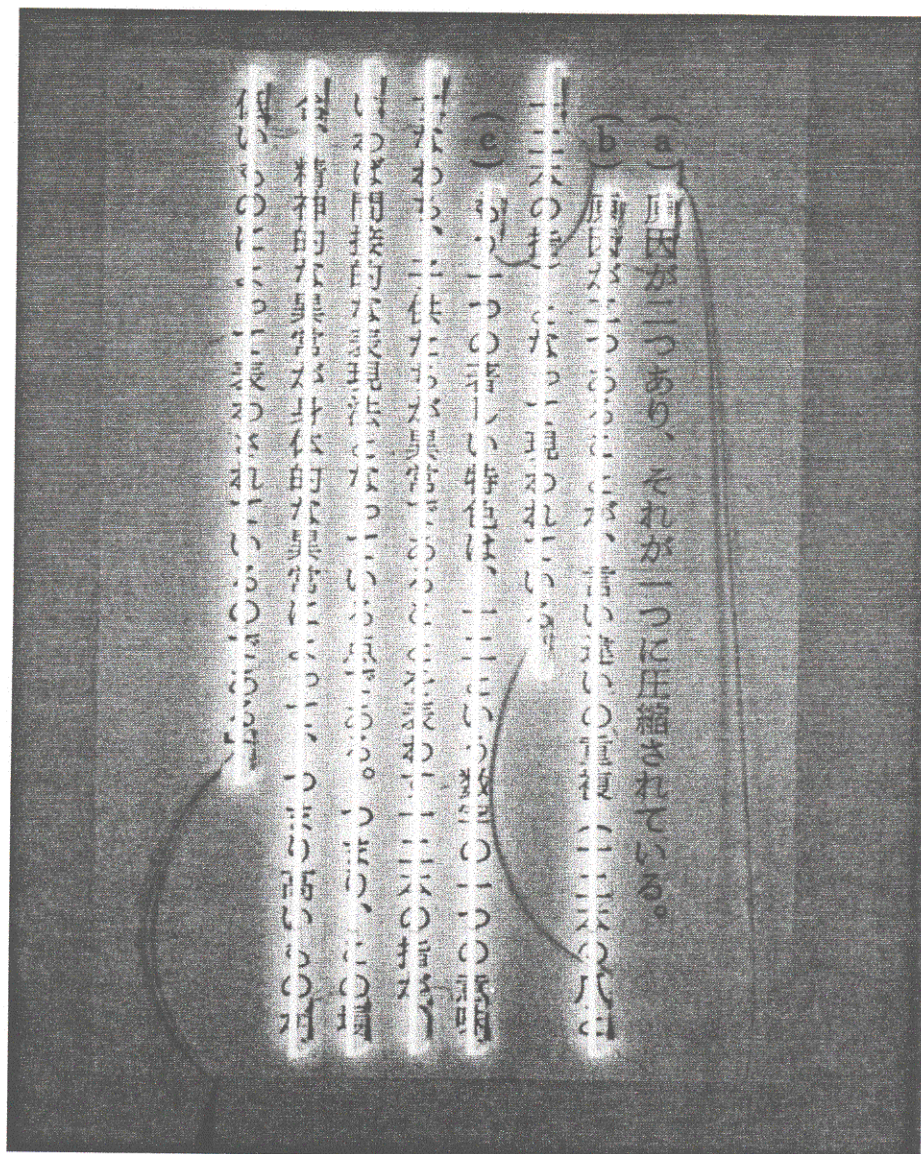


Figura N° 41
 Word, Sentence, Paragraph (Z. & N.), 1986.
 Palabra, Frase, Parágrafo (C. y N.)

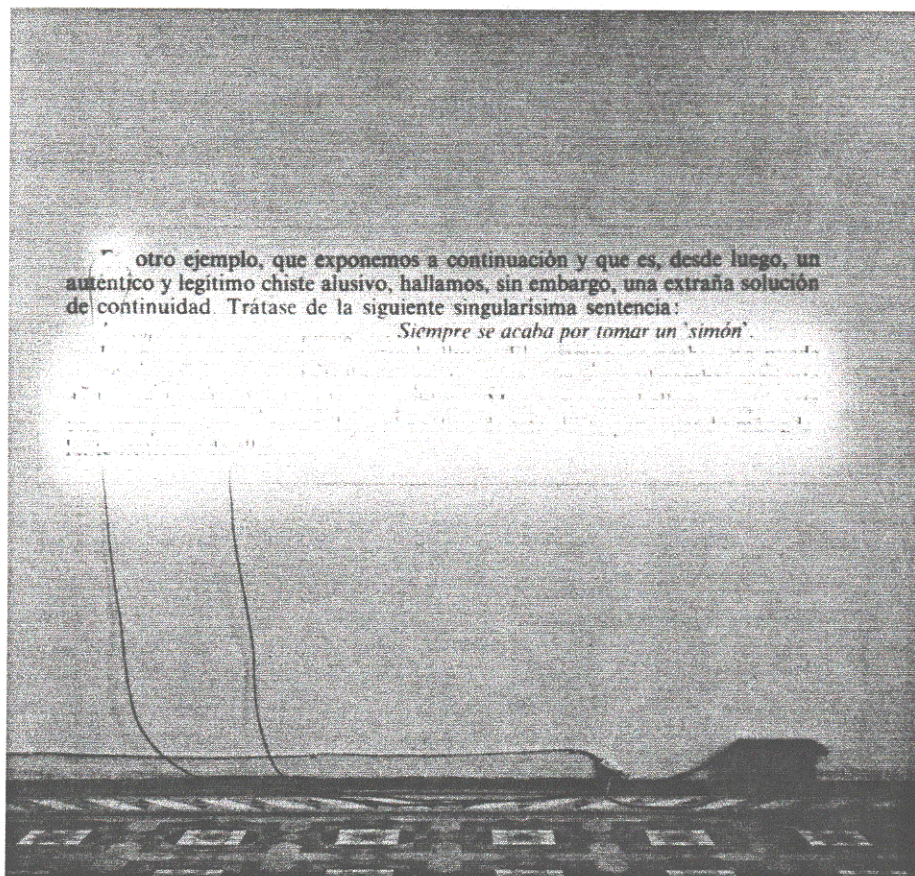


Figura N° 42

Word, Sentence, Paragraph (Z. & N.), 1989.

Palabra, frase, párrafo (C. y N.)

REPRODUCTION OF OLD LIBERTIES

The student does not give up his demonstrations against the pressures of thinking and reality whose domination becomes unceasingly intolerant and unrestricted. A good part of the tendency of students to skylarking is responsible no longer re extremely hilarious no tempts to p a freedom o pline. Even at scientific again, he t newly gain for the new

Reason, powerful th agency. Th alcohol off equally inc to endogen ing forces, pleasure-so tive to see The latter the mental (pleasure

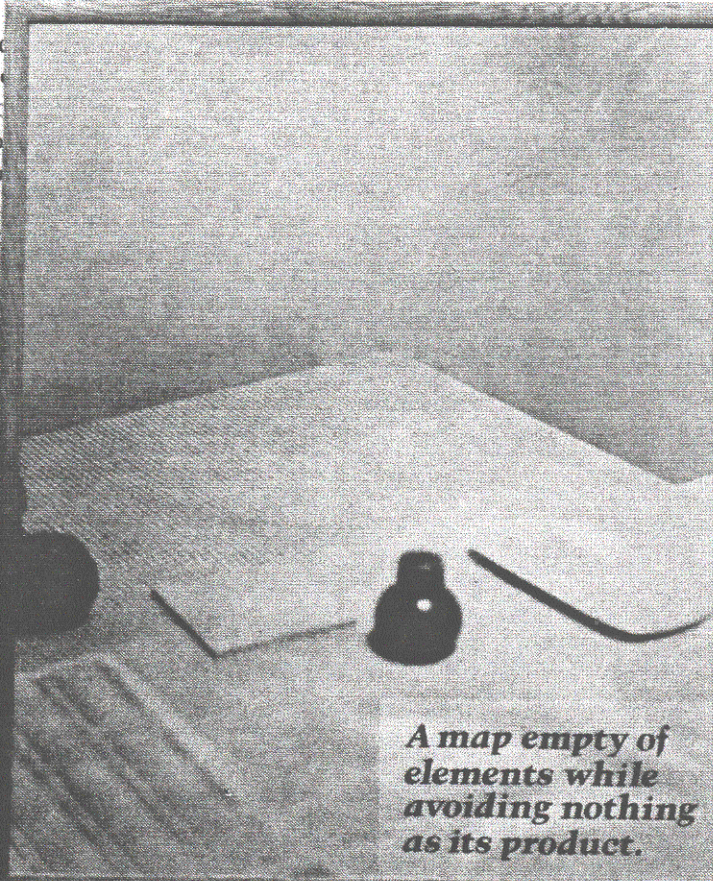


Figura N° 44

Q & A/F!D! (to I.K. and G.F.) #8, 1987.

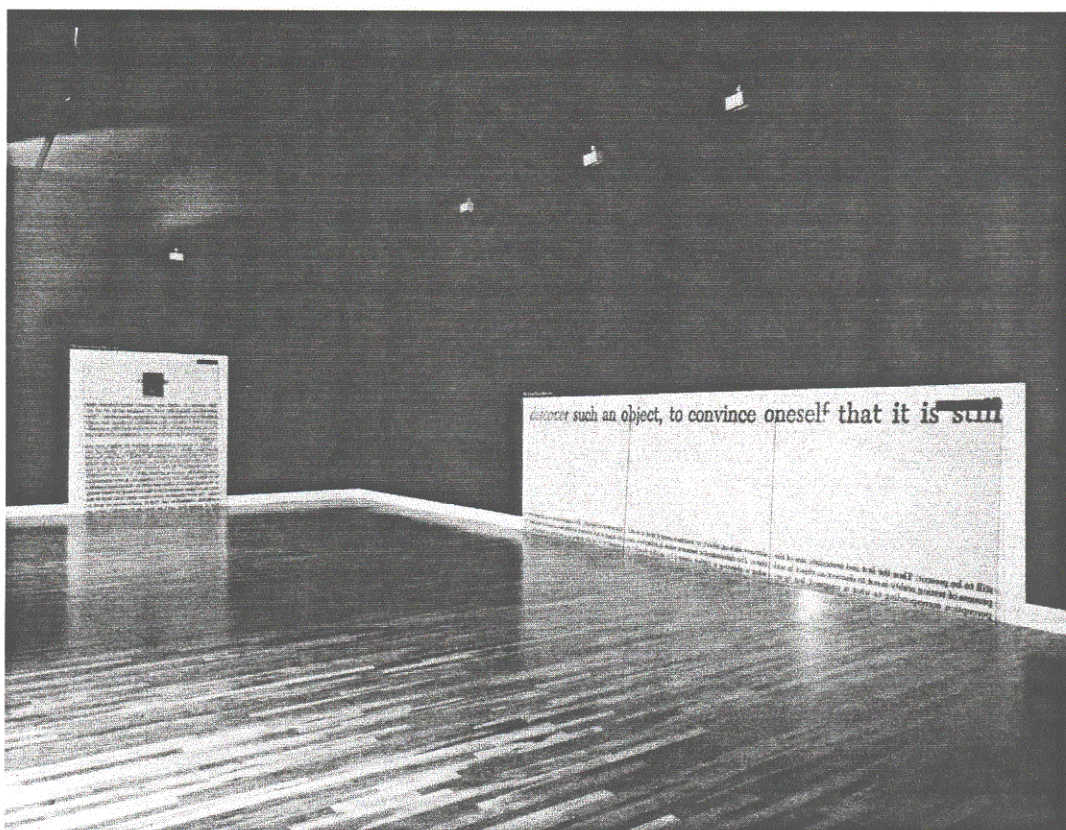


Figura N° 45

The Square Root of Minus One, Installation View,
Gallery Leo Castelli, Nueva York, October 1988.
Raíz cuadrada del menos uno, Vista de Instalación.

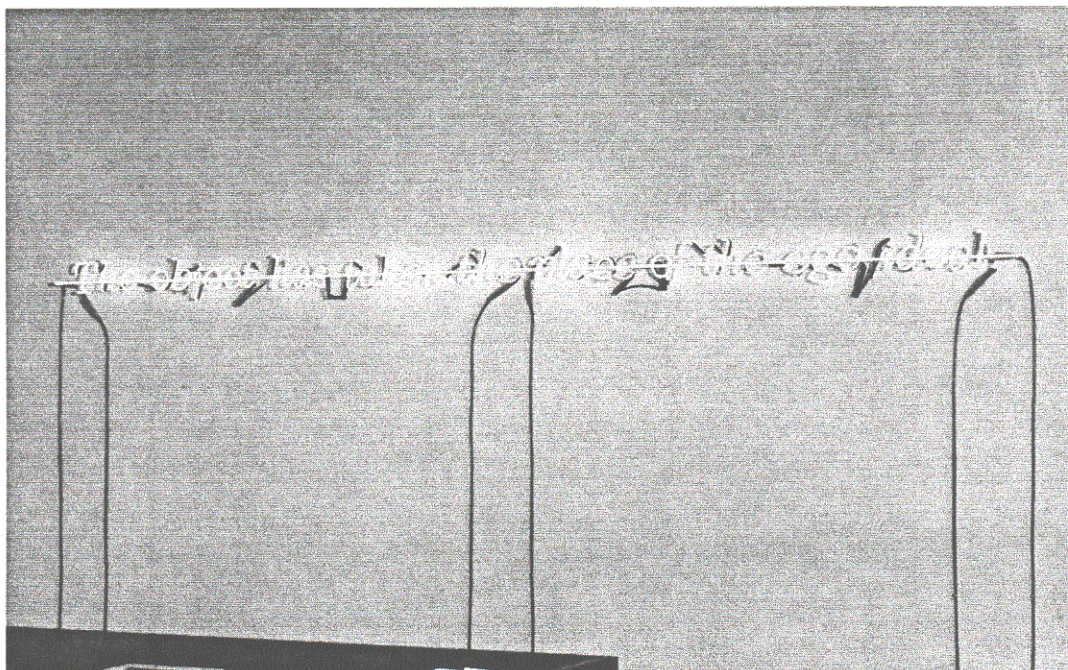


Figura N° 46
C.S. # 3, 1989.

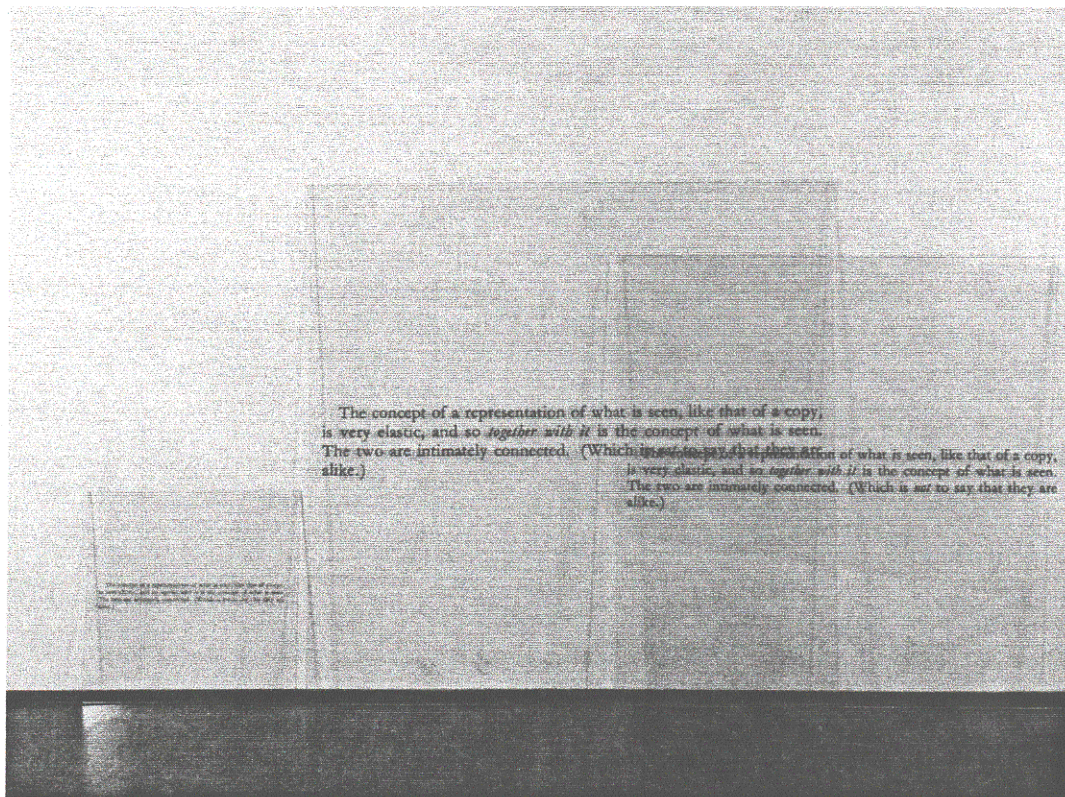


Figura N° 48

No Number # 1 (+ 216, After Augustine's Confessions), 1989.

No número # 1 (+ 216, Después de la confesión de Agustín)

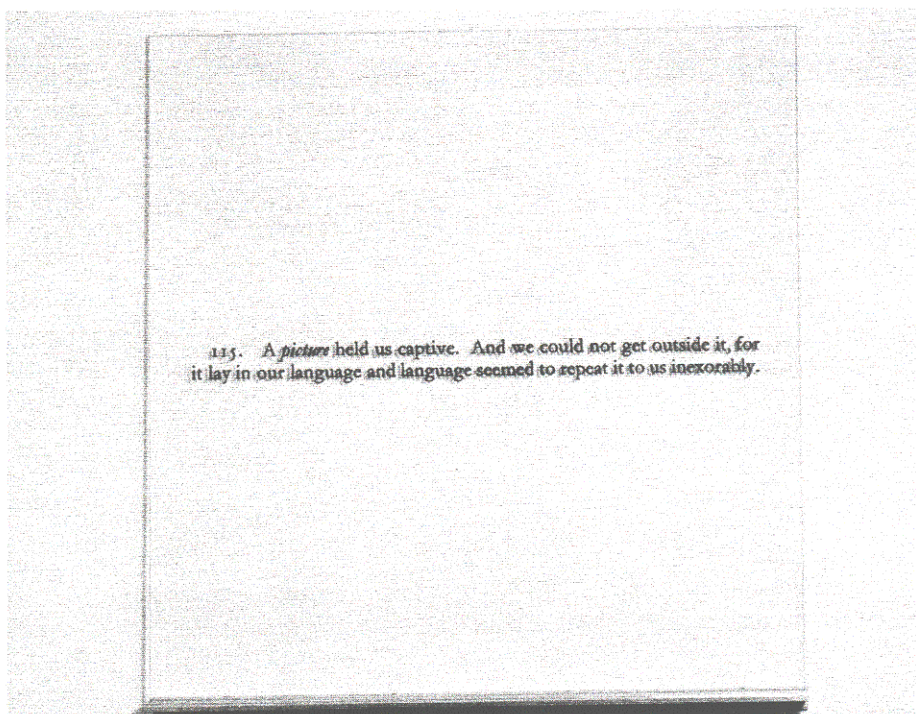


Figura N° 49

115 (+ 216, After Augustine's Confessions), 1990.

115 (+ 216, Después de la confesión de Agustín)

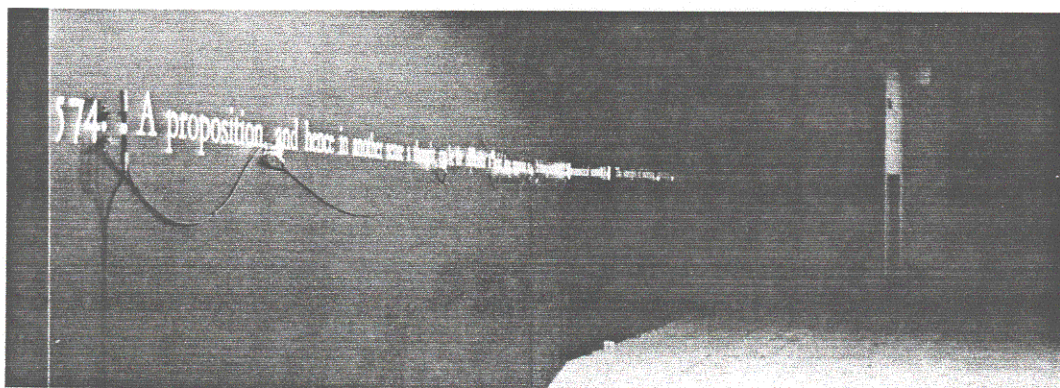


Figura N° 50
 (A Grammatical Remark) G.R.- Montreal, Installation View,
 Centre d'Art Contemporain, Montreal, September 1989.
 (Una observación Gramatical) G.R.- Montreal, Vista de Instalación.

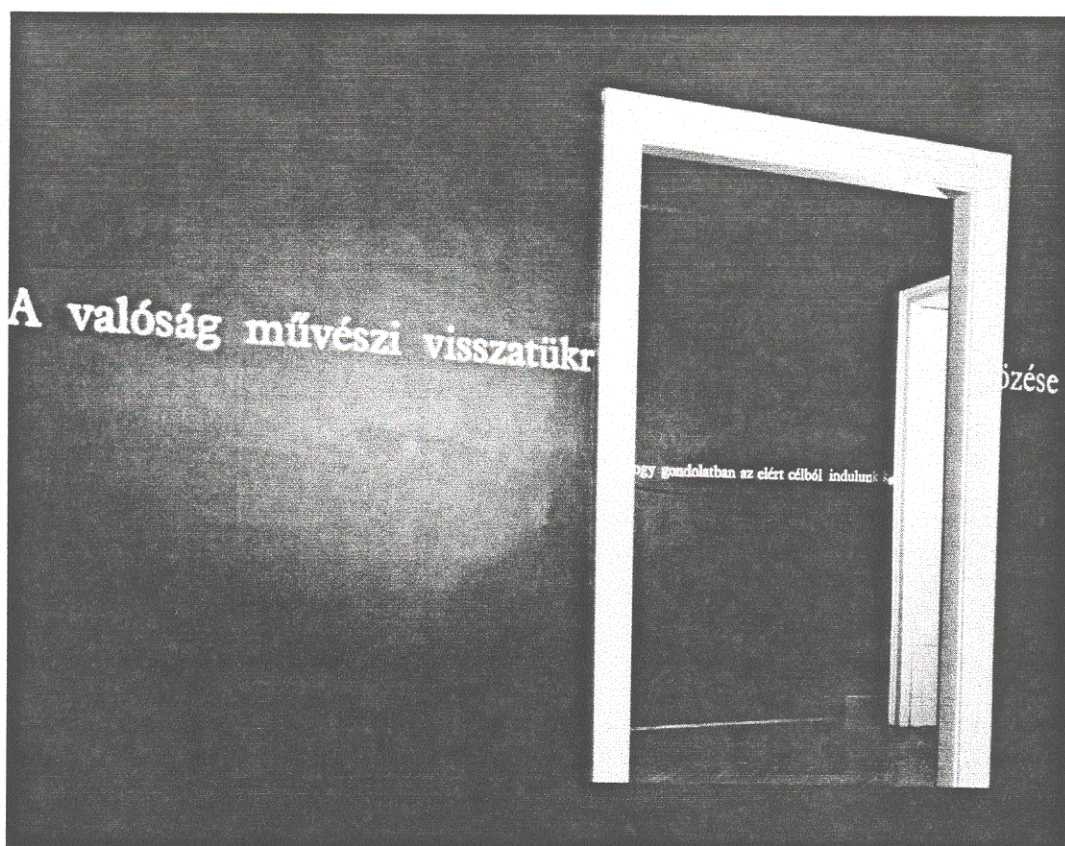


Figura N° 51
 (A Grammatical Remark) G.L./L.W.-Budapest, Installation View, Knoll Gallery, Budapest, October-December 1989.
 (Una observación Gramatical) G.L. /L.W.- Budapest, Vista de Instalación.

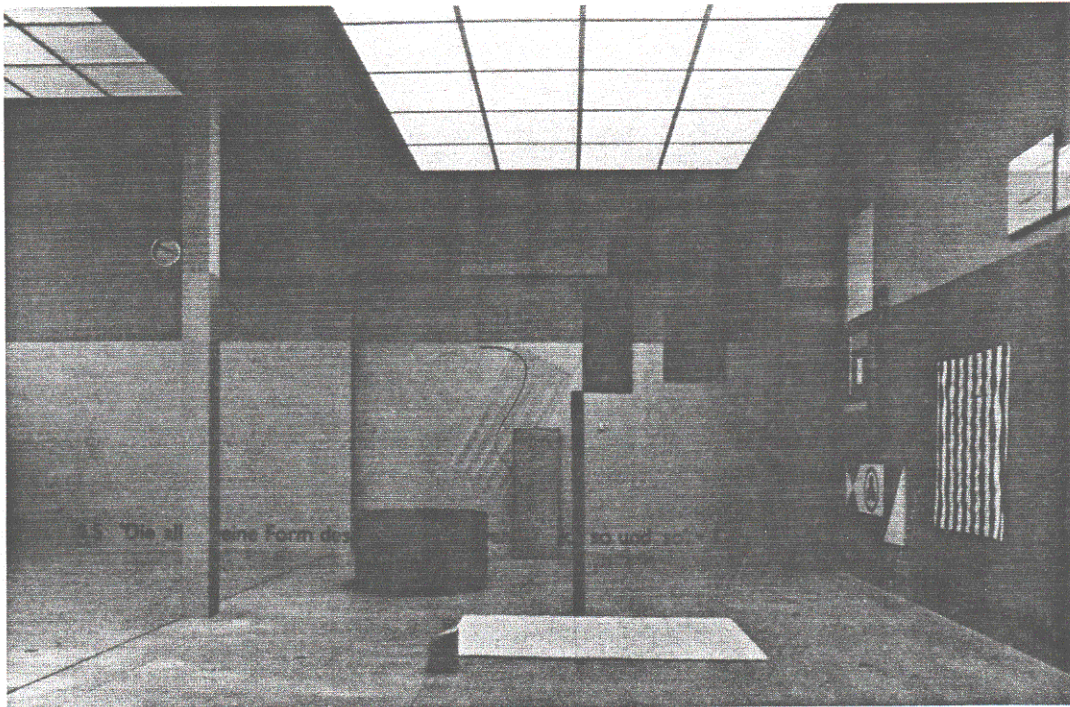


Figura N° 52

Installation, The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and
the Art of the 20th Century, Wiener Secession, Vienna, September 1989.
Instalación, El Juego de lo no expresable: Ludwig Wittgenstein y el arte
del siglo XX, Secession Wiener.



Figura N° 53
 Installation, The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and
 the Art of the 20th Century, Palais des Beaux-Arts Brussels, December 1989.
 Instalación, El Juego de lo no expresable: Ludwig Wittgenstein y
 el arte del siglo XX.



Figura N° 54
Ex Libris, Frankfurt (for W.B.), 1990.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO I

